3 1761 04459 4000

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/geschichtedesspa01scha

GESCHICHTE

DES

SPANISCHEN NATIONALDRAMAS.

344 g

GESCHICHTE

DES

SPANISCHEN NATIONALDRAMAS

VON

ADOLF SCHÆFFER.

ERSTER BAND.

DIE PERIODE LOPE DE VEGA'S.

27872
16/6/93
L

LEIPZIG:
F. A. BROCKHAUS.
—
1890.

DEDICATORIA.

Desde mi juventud, la literatura española me ha inspirado una admiracion profunda. Ahora que muchos años de estudio han redundado en el trabajo que aquí presento al público, de dos tomos de una

„Historia del Drama nacional español“,

no encuentro sujeto más digno á quien dedicar estos frutos de mis vigilias que la misma

„NACION ESPAÑOLA“,

madre de los esclarecidos ingenios, cuyas producciones forman el asunto de mi libro. Sea pues esta dedicatoria la ofrenda de mi gratitud por las horas deliciosas, pasadas en el estudio de las insignes obras de los hijos de tan ilustre y caballeresca nacion.

Frankfurt a. M. (Alemania).

EL AUTOR.

VORWORT.

Eine neue, ausführlichere Geschichte des spanischen Nationaldramas, ein Buch, welches neben seinem schönwissenschaftlichen Hauptzweck auch denjenigen eines Referenzwerks für Fachmann und Laien erfüllt, erscheint nach dem heutigen Stande der literarischen Forschung dringend geboten. Gerade das unendlich ausgedehnte poetische Labyrinth der altspanischen Comödie, ein Gegenstand des Staunens und der Bewunderung aller Zeiten, ermangelt immer noch des Ariadnefadens, welcher den wissbegierigen Literaturfreund methodisch auch in dessen verborgenere Winkel geleitet. Diesem Zwecke soll vorliegendes Buch dienen, und es sei gleich hier besonders darauf hingewiesen, dass nicht allein die Dramatiker ersten und zweiten Ranges, sondern auch deren Satelliten, die Gestirne dritter und vierter Grösse (in alphabetischer Ordnung am Schlusse jeder Periode), die gebührende Berücksichtigung gefunden haben. Es ist dabei von dem Grundsatze ausgegangen worden, dass sich die allgemeine Richtung einer Epoche nicht allein in den Werken ihrer Hauptvertreter, sondern auch — und zwar eher noch schärfer — in denjenigen des nachdrängenden dichterischen Trosses ausprägt.

Die zahlreichen einschlägigen Arbeiten der Spanier selbst liegen theils in verschiedenen Werken zerstreut, theils sind

sie von den Autoren nicht in eine wirklich systematische Literaturgeschichte gebracht worden; sie bilden ein höchst schätzbares Baumaterial, aber das Gebäude selbst ist nicht zur Construction gekommen. Auch die Arbeiten anderer Nationen ergänzen diesen Mangel nicht, wenngleich die Behandlung des Gegenstandes in Ticknor's „Geschichte der spanischen Literatur" auszeichnende Erwähnung verdient. Das Beste, was in dieser Richtung geleistet worden ist, besitzen wir Deutschen; es ist die „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien" von Adolph Friedrich Graf von Schack. Dieses bahnbrechende Werk verdient das höchste Lob, aber jeder Kenner der altspanischen Literatur — und voran dessen ebenso grosser als bescheidener Verfasser — wird zugeben, dass in dieser Jünglingsarbeit noch manche Lücke auszufüllen bleibt. Ausserdem nimmt darin die Geschichte der dramatischen Kunst einen verhältnissmässig sehr grossen Platz ein. Durch Beschränkung dieses Stoffes auf das Nothwendigste, Verweisung der Vorgänger Lope de Vega's in die Einleitung und Ausscheiden der neuern dramatischen Literatur ist in vorliegendem Werke ein weit ausgedehnterer Raum zur möglichst erschöpfenden Darstellung der altspanischen Nationalcomödie selbst gewonnen worden.

Bei der Verarbeitung des Materials ist der Verfasser von dem Grundsatze ausgegangen, wo irgend möglich alles Nöthige dem Studium der Dramen selbst zu entnehmen, um nicht in die Versuchung zu gerathen, durch die Brille Anderer zu sehen. So ist jeder einzelne Artikel principiell ohne jede Consultirung anderer Literaturgeschichten geschrieben worden. Da es aber Vermessenheit schien, die Meinungen Anderer nicht zu berücksichtigen, so sind die einschlägigen Werke nachträglich verglichen, abweichende Urtheile von neuem geprüft und nach bestem Wissen und Gewissen das nach wiederholter Ueberlegung als das richtigst Erscheinende aufgenommen worden. Selbst-

verständlich hat sich der Verfasser durch diese Behandlungsmethode weder das eingehende Studium sonstiger Hülfsbücher biographischen und culturgeschichtlichen Inhalts, noch die gründliche Erforschung der übrigen Gebiete der altspanischen Literatur: Balladen, Novellen, Chroniken u. s. w. erspart, welche die dramatische Dichtung in einer oder der andern Weise beeinflusst haben.

Zur Verwirklichung des Grundsatzes, alles aus eigener Anschauung kennen zu lernen, schien der Besitz einer umfassenden, eigenen Fachbibliothek durchaus nöthig. Jeder, der sich einigermaassen in die altspanische Literatur vertieft hat, wird dies anerkennen müssen. Der Reichthum an Dramen ist zu unermesslich, das Specialinteresse dafür in der Neuzeit nicht verbreitet genug, um einen wirklich beträchtlichen Theil dieser Denkmale einer glorreichen Literaturperiode durch Neudrucke zu vervielfältigen. Man hat einen schönen Anfang in Rivadeneyra's „*Biblioteca de autores españoles*" gemacht, aber die darin enthaltenen Stücke bilden etwa den achten Theil der auf uns gekommenen und einen viel kleinern Bruchtheil der wirklich verfassten Dramen. Rechnet man zu den Rivadeneyra'schen Publicationen die in andern Sammlungen neugedruckten Stücke, so stellt sich das Verhältniss nur um weniges günstiger, und man ist für die übrigen auf die alten Ausgaben angewiesen. Und hier stellt sich dem Literaturfreund in der spanischen Dramatik ein schlimmes Hinderniss entgegen: die ausserordentliche Seltenheit der alten Comödiendrucke. Man hebt so oft die ungemeine Seltenheit der spanischen Ritterbücher und Cancioneros hervor. Dies ist durchaus begründet, aber der Verfasser spricht aus eigener Erfahrung, wenn er behauptet, dass man in den grossen londoner Auctionen eher zehn seltenen Ritterbüchern und Cancioneros, als einem wichtigen Comödienbande oder einer namhaften Sammlung von Einzeldrucken alter Dramen begegnet. Die Aufgabe des Sammelns altspanischer Schauspiele in wünschenswerther Anzahl ist demnach eine

ebenso mühsame als zeitraubende, und der Verfasser glaubt sich beglückwünschen zu können, dass er dieses Ziel nach über zehn Jahren eifrigen Suchens bis zu einem verhältnissmässig hohen Grade erreichen konnte. Das Studium in öffentlichen Bibliotheken und solchen von Privaten wird nie die Benutzung der Hausbibliothek ersetzen können, besonders nicht auf unserm Gebiete, wo ein stetiges Referiren auf Früheres wegen des unverfrorenen Aneignens früherer Productionen seitens späterer Dichter unumgänglich nöthig ist. Natürlich kann der Literarhistoriker deshalb doch nicht ganz der Schätze entrathen, welche der Lauf der Jahrhunderte in den öffentlichen Bibliotheken aufgestapelt hat. So ist dem Verfasser manches höchst werthvolle Material durch das liebenswürdige Entgegenkommen folgender Institute:

der hiesigen Stadtbibliothek,
der königl. Hof- und Staatsbibliothek in München,
der königl. Universitätsbibliothek in Göttingen,
der herzogl. braunschw. Bibliothek in Wolfenbüttel,
der königl. öffentlichen Bibliothek in Dresden,
der k. k. Hofbibliothek in Wien,
der Biblioteca Nacional in Madrid,

zutheil geworden, wofür an dieser Stelle nochmals die dankbarste Anerkennung ausgesprochen sein möge.

Der gleiche Tribut der Dankbarkeit gebührt dem Andenken des verdienstvollen, vor einigen Jahren verstorbenen Gelehrten Dr. Ludwig Braunfels, dessen werthvolle Bibliothek in umfassender Weise benutzt wurde.

Lange theoretische Abhandlungen über die Eigenart der verschiedenen Dichter hat der Verfasser grundsätzlich vermieden. Er hat sich im Gegentheil bestrebt, dem Leser selbst durch kurze kritische Bemerkungen nach Besprechung jedes einzelnen Stücks das Urtheil über das Ganze in den Mund zu legen, und seine eigene Recapitulation am Schlusse soll darin nur dem Gedächtnisse des Lesers nachhelfen. Dass bei einer solchen Methode Wiederholungen nicht vermieden

werden konnten, liegt auf der Hand, wird aber des Zweckes halber keiner Entschuldigung bedürfen.

Von Anmerkungen hat der Verfasser ganz abgesehen, um die Lektüre seines Buches zu einer möglichst angenehmen zu machen. Man wird ihm diese Enthaltsamkeit immerhin anrechnen dürfen, wenn man bedenkt, welche ungeheuere Masse Material er durchzuarbeiten hatte, um selbständig zu den Resultaten zu gelangen, welche hier dem Publikum vorgelegt werden, und wie hübsch sich das öftere Citiren aller dieser Quellen unter dem Texte ausnehmen würde. Die bibliographischen Anmerkungen, welcher die Werke Ticknor's und Schack's bedurften, sind durch Erscheinen des im allgemeinen vortrefflichen Werks „*Catálogo bibliográfico y biográfico del Teatro antiguo español*“ von Don Alberto de la Barrera y Leirado (Madrid 1860) überflüssig geworden. Die Anschaffung dieses Buchs ist jedem Freunde der altspanischen Dramatik ohnehin unerlässlich.

Ausser dem gewöhnlichen Inhaltsverzeichniss zu jedem Bande, ist zu Nachschlagezwecken ein Register aller in vorliegendem Werke besprochenen Dramen angefertigt worden, welches man am Schlusse des zweiten Bandes finden wird.

Wenn die Resultate eines angestrengten Specialstudiums von über zehn Jahren, welche der Verfasser hiermit dem Publikum übergibt, einen oder den andern Leser bestimmen sollten, gleichfalls tiefer in den unerschöpflichen Schacht der altspanischen Dramatik einzudringen, so ist sein Zweck erreicht.

Frankfurt a. M., im April 1890.

DER VERFASSER.

Inhalt des ersten Bandes.

Seite

VORWORT VII

EINLEITUNG.

I. **Allgemeines über das altspanische Theater** 1

II. **Die Vorgänger Lope de Vega's** 21

Juan del Encina 23

(Lopez Rangel, Juan Pastor, Fernando Diaz, Lúcas Fernandez, Juan de Paris) 25

Gil Vicente 26

Bartolomé de Torres Naharro 33

(Cristóbal de Castillejo, Francisco de Avendaño) 37

Lope de Rueda 38

(Alonso de la Vega) 42

Juan de Timoneda 42

Joaquin Romero de Cepeda 44

Die geistlichen Schauspiele der Periode 46

(Madrider Codex, Caravajal, Altamirando, Miranda, Ubeda, Cornejo) . . . . . 47—48

Sebastian de Horozco 48

(Juan de Pedraza, Caravajal, Hurtado de Toledo, Fernan Lopez de Yanguas) . . . . . 50—51

Bartolomé de Palau 52

Abschwenken der vor-Lope'schen Dramatik von der beinahe gefundenen nationalen Form zur Kunst-Tragödie 56

(Fernan Perez de Oliva, Juan de Malara, Vasco Diaz Tanco) 56

Juan de la Cueva 57

Jerónimo Bermudez 61

(Andrés Rey de Artieda) 63

Seite
Miguel de Cervantes Saavedra 63
Cristóbal de Virués 67
(Gabriel Lasso de la Vega) 70
Lupercio Leonardo de Argensola 71

LOPE DE VEGA 75
Biographisches 75
Sein Naturell 78
Arte nuevo de hacer comedias 78
Seine Art zu arbeiten 81
Besprechungen seiner Dramen 82
Tragische Stoffe 86
Ehrenrache 96
Culturbilder 102
Allgemeineres 112
Sehr seltene Dramen 118
Vorbilder zu Moreto's „El desden con el desden“ 125
Vorbilder zu Moreto's „El valiente Justiciero“ oder dessen Muster „El Infanzon de Illescas“ 129
Allgemeineres 133
Gespenstische Stoffe 141
Fürstliche Liebesleidenschaften 144
Allgemeineres 152
Auf den Charakter König Pedro's des Grausamen von Castilien bezügliche Dramen 157
Hieran geknüpfte Betrachtungen 159
Allgemeineres 162
Ein Durchschnittsstück Lope's: „El padrino desposado“ . . 174
Geschichtliche Dramen 177
Mythologische Dramen 197
Geistliche Dramen 200
Autos 208

DIE VALENCIANER 211
Guillem de Castro 211
Francisco Tárrega 237
Gaspar de Aguilar 242
Ricardo de Turia 248
Carlos Boyl 251
Miguel Beneyto 253

Der Doctor Fray Alonso Ramon (Remon) 254
Miguel Sanchez 261
Juan Grajales 267

Seite
Der Licentiat Mejía de la Cerda 273
Der Licentiat Damian Salustio del Poyo 274
Alfonso Hurtado de Velarde 283
Luis Velez de Guevara 283
Der Doctor Antonio Mira de Amescua 303
Miguel de Cervantes als Nachahmer Lope de Vega's . . . 324
Andrés de Claramonte 329
Juan Bautista de Villegas 333
Luis de Góngora y Argote 337
Der Pater Gabriel Tellez (Tirso de Molina) 339
(Der sog. zweite Band der Comödien dieses Dichters) . 372
Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo 375
Alonso de Castillo Solórzano 376
Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza 378
Diego Jimenez de Enciso 395
Antonio Hurtado de Mendoza 406
Der Doctor Sebastian Francisco de Medrano 412
Cristóbal de Mesa 419
Francisco Lopez de Zárate 421
Gaspar de Avila 422
Rodrigo de Herrera y Ribera 425
Jacinto de Herrera y Sotomayor 428
Luis de Belmonte Bermudez 429
Der Doctor Felipe Godinez 434
Gerónimo de Villayzan 438
Der Doctor Juan Perez de Montalvan 441

Andere Dramatiker dieser Periode 456

EINLEITUNG.

I. ALLGEMEINES ÜBER DAS ALTSPANISCHE THEATER.

Das spanische Nationaltheater, soweit es diesen Namen verdient, beginnt mit Lope de Vega und endet im achtzehnten Jahrhundert mit den letzten Anhängern desselben, Zamora, Cañizares und deren Satelliten. Was vorherging, waren einerseits primitive, tastende Versuche in der wahren Richtung, andererseits aber anspruchsvollere Kunstproducte, welche verschwanden, ohne Spuren ihrer Einwirkung auf die Nationalcomödie zu hinterlassen. Was dagegen nachfolgte, waren einerseits Verzerrungen des Nationaldramas, andererseits abermals Versuche, diesmal aber nicht Originale, sondern Nachahmungen der Bühnendichtungen anderer Nationen, hauptsächlich der französischen. Diese beiden Richtungen kämpften miteinander, bis die Folgen der französischen Revolution in politischer, die modernen Erfindungen der Eisenbahnen und Telegraphen in cultureller Beziehung die Schranken zwischen den europäischen Nationen niederrissen und hierdurch eine kosmopolitische Literatur hervorriefen, welche eine wirkliche Nationaldichtung im frühern Sinne — mit allen ihren Vorzügen und Mängeln — auf unabsehbare Zeiten hinaus unmöglich gemacht hat.

Unsere Aufgabe besteht in der Darstellung der zwischen diesen Perioden zur Blüte gelangten, in sich abgeschlossenen Nationaldramatik, einer der wunderbarsten Literaturepochen aller Zeiten, welche allein in der Zahl ihrer Erzeugnisse phänomenal genannt werden muss und in dieser Beziehung sogar das nächstreiche englische Nationaltheater unendlich

weit hinter sich lässt. Und was noch merkwürdiger ist, sie verdankt ihre ganze Blüte dem obengenannten einen Manne, dem „Phönix der Dichter", dem „Wunder der Natur", dem unvergleichlichen Lope de Vega, dessen dramatische Muse — wie Minerva dem Haupte Jupiter's — in voller Ausbildung und Rüstung seinem Kopfe entsprang, während die englische Bühnendichtung sich gradueller auf breiterer Basis aufbaute und durchaus nicht auf einen Gründer zurückzuführen ist. — Wie nicht allein die conventionellen Formen, sondern auch fast alle fruchtbaren Gedanken des spanischen Nationalschauspiels unmittelbar auf Lope de Vega's Inspiration zurückzuführen sind, wird sich dem Geiste des Lesers bei Betrachtung der unsterblichen Meisterwerke: „El médico de su honra", „El alcalde de Zalamea" von Calderon, „El desden con el desden" von Moreto, „El diablo predicador" (wahrscheinlich von Belmonte) von selbst aufdrängen und demselben den Eindruck hinterlassen, dass die 1500 verloren gegangenen Dramen des Altmeisters die Keime einer weitern grossen Reihe späterer Stücke enthalten haben mögen, welche jetzt für Originalarbeiten gelten.

Dass einzelne Samenkörner ausgestreut waren, ehe Lope's geniale Hand die Pflanze zur Blüte brachte, ist natürlich. Eine gedrängte Schilderung der dramatischen Vorgänger des Altmeisters in ihren Hauptvertretern ist demnach für das bessere Verständniss des Nachfolgenden unerlässlich und wird im zweiten Theile gegenwärtiger Einleitung den ihr gebührenden Platz finden. Wie unermesslich aber die Umwälzung ist, welche Lope bewirkte, bedarf keines andern Beweises, als der Lektüre irgendeines vor und eines nach seinem Erscheinen geschriebenen Dramas.

Der Anstoss, den Lope's Dramen gaben, war ein geradezu überwältigender. Der erste Druck einer grössern Anzahl derselben — zwölf — wurde 1604 veranstaltet, und schon 1608 erschien der ebenso werthvolle als seltene Band Dramen valencianischer Dichter, sämmtlich Nachahmer, oder richtiger gesagt, Schüler des grossen Meisters. In diesem Buche finden sich schon Stücke des genialen Don Guillem de Castro, des Kanonikus Tárrega, des Gaspar de Aguilar. Und welche Dichterphalanx tritt uns einen Schritt weiter, in den sogenannten dritten und fünften Bänden der Comödien Lope de

Vega's (1612 und 1615) entgegen! Luis Velez de Guevara, die Licentiaten Juan Grajales, Mejía de la Cerda, Damian Salustio del Poyo, der Doctor Mira de Amescua, der „göttliche" Miguel Sanchez.... Dies ganz abgesehen von den Koryphäen Alarcon und Pater Tellez, deren Dramen, obgleich theilweise schon zu dieser Zeit verfasst, erst später in Buchform erschienen. Lope besass eben das Genie, durch die Macht seiner Schöpfungen zur Nachfolge fortzureissen, ein Genie, welches geradezu ohnegleichen in der Weltliteratur dasteht. Würde nicht eine Production von etwa 2000 Schauspielen, abgesehen von vielen andern poetischen Werken, unbedingt als fabelhaft gelten, wenn sie nicht sicher verbürgt wäre? Und dass der Meister diese unglaubliche Fruchtbarkeit besass, hat auch der ganzen Periode den Stempel aufgedrückt, denn jeder Schüler suchte ihm auch in dieser Beziehung möglichst nahe zu kommen. Selbstverständlich führte dies einerseits zu einem Ueberwuchern der Einbildungskraft auf Kosten des künstlerischen Verstandes, andererseits zu einer grossen Menge von Nachbildungen: aber gerade diese Umstände trugen dazu bei, der Nationalcomödie ihre scharf ausgeprägte Eigenart zu verleihen.

Dass zu der Fruchtbarkeit der altspanischen Dramatiker im übrigen der conventionelle Rahmen der Handlung und das hauptsächlich angewandte Versmaass — die leicht fliessenden, sich zur Improvisation eignenden vierfüssigen Verse — viel beitrugen, steht ausser Zweifel. Die Verkleidungen, die Eifersuchts- und Ehrenhändel, die Parodirung der Hauptpersonen durch ihre Diener (die „Graciosos"), die Väter oder Brüder, welche stets im kritischen Augenblick erscheinen, um dem Liebhaber den Degen, der liebenden Heldin den Dolch auf die Brust zu setzen, die stereotype Bestürmung einer edlen Dame durch einen Fürsten, die Verwechselungen im nächtlichen Dunkel — alle diese Voraussetzungen waren gewissermassen gegeben, und der Dichter hatte sie in den meisten Fällen nur wirkungsvoll zusammenzustellen und hier und da mit einem neu erfundenen Umstande zu vervollständigen.

Was Verkleidungen betrifft, so finden schon bei Lope weibliche Personen in männlicher Tracht sehr häufige Verwendung, eine Sitte oder vielmehr Unsitte, welcher Lope in seinem Gedichte „*Arte nuevo de hacer comedias*" ausdrück-

lich das Wort redet und welche noch heute die Hauptwürze unserer verderbten Operettenbühne bildet. Auch die Verkleidungen der Lakaien, welche dazu dienen sollen, den Vätern oder Brüdern der Geliebten ihres Herrn Sand in die Augen zu streuen, nehmen eine hervorragende Stelle ein.

Die Eifersuchts- und Ehrenhändel wurden als „*ley del duelo*“ wahrhaft codificirt und bilden, neben den eigentlich nicht zur Handlung gehörigen leichtfertigen Tänzen, den verwundbarsten Punkt der altspanischen Comödie. Dieselben wurden ohne Zweifel ursprünglich unter den spanischen Offizieren zu einer Art Codex ausgebildet, später aber, als sie das Drama im Interesse der sensationellen Spannung aufgriff, derart auf die Spitze getrieben, dass sie den lebhaften Widerspruch aller rechtlich Gesinnten herausfordern mussten. Denn wenn wir jetzt, nach über zwei Jahrhunderten, von der Sternwarte künstlerischer Beurtheilung aus, diese verwerflichen Ehrengesetze nur als vehemente dramatische Hebel der altspanischen Stücke ansehen, so war dies ein anderer Fall mit den Zeitgenossen der Dichter, Spaniens feuriger „*jeunesse dorée*“ und dem Volke — den Mosqueteros — welche die Räume der Theater füllten. Wenn schon die beständige Vorführung des Motivs, jede Beleidigung („*ofensa*“) durch Herausfordern des Thäters zu rächen, eine aufreizende Wirkung üben musste, wieviel verderblicher musste das verabscheuenswerthe, unter einer ritterlichen Nation, wie es die spanische ist, ganz unbegreifliche Ehrengesetz wirken, dass man einen Schimpf („*agravio*“, im Gegensatz zu „*ofensa*“), d. i. einen Backenstreich, eine Entführung u. s. w. nicht allein in offenem Zweikampfe, sondern auch durch hinterlistigen Meuchelmord rächen dürfe?

Andererseits muss man sich selbstverständlich hüten, die in den spanischen Comödien vorgeführten, auf dem Ehrencodex basirenden Handlungen, ohne Einschränkung als Culturbilder der Periode zu betrachten. Die Dolche der Väter und Brüder waren gewiss nicht so scharf geschliffen, die Ehrenmorde sicher nicht so häufig, als man aus den Comödien folgern könnte. Die Dichter verallgemeinerten einzelne Fälle, welche allerdings vorkamen und von welchen uns z. B. Madame d'Aulnoy in ihrem interessanten Buche „*Voyage d'Espagne*“ einen besonders merkwürdigen erzählt. — Doña Clara,

ein Edelfräulein, hatte eine heftige Leidenschaft für den Grafen von Castrillo gefasst, und die Liebenden erwarteten nur die Rückkehr des Vaters der Dame, um diese Neigung in eine öffentliche Verlobung umzuwandeln. Unglücklicherweise hatte der Bruder Doña Clara's, Don Enriquez, die Sache bemerkt und erdrosselte eines Abends seine Schwester in barbarischer Weise. Der verzweifelte Liebhaber sann jetzt nur darauf, die grausame That zu rächen, und ermordete wirklich kurz nachher in der Verkleidung eines Wasserträgers den unmenschlichen Bruder. —

Was die übliche Gegenüberstellung von Herren und Lakaien betrifft, so entsteht der komische Contrast dadurch, dass der Herr gewöhnlich die Tugenden der Tapferkeit und Schweigsamkeit besitzt, während der Diener ein Feigling und Plauderer ist, beide also, in die gleichen Situationen versetzt, auf ergötzliche Weise einander entgegenhandeln.

Obgleich Calderon natürlich auch den Spuren seines grossen Vorbildes folgte, so bedingte nicht allein sein persönlicher Charakter, sondern auch die Fortentwickelung des Dramas eine verfeinerte Behandlung desselben. Das goldene Zeitalter der spanischen Bühnendichtung zerfällt demnach naturgemäss in zwei grosse Perioden: diejenige Lope de Vega's und seiner unmittelbaren Nachfolger, und diejenige Calderon's und seiner Schüler. Obgleich beide Richtungen viel Gemeinsames aufweisen und eine Gegenüberstellung ihrer Gegensätze immerhin wegen der dadurch bedingten Verallgemeinerung einer Anzahl Einzelfälle etwas Bedenkliches hat, auch die Grenzen beider Perioden oft ineinander laufen, so wollen wir doch versuchen, dieselben kurz zu charakterisiren.

Ein Vergleich dürfte den verschiedenen Geist, welcher die zwei Epochen durchweht, am besten andeuten. Die Poesie Lope's und seiner Schüler schmückte sich wie ein sechzehnjähriges Mädchen, diejenige Calderon's und seiner Nachfolger wie eine dreissigjährige Frau. Das junge Mädchen putzt sich, um sich selbst zu gefallen, und wählt es hier und da grelle Farben, so thut es dies aus kindlicher Freude am Glänzenden: seine Wahl ist unbewusst, naiv. Die voll aufgeblühte Frau wählt dagegen ihren Putz hauptsächlich mit der Absicht, Andern zu gefallen; mit auffallenden Farben will sie Eindruck machen, sie berechnet die Wirkung ihrer Wahl, die naive Freude an der Sache selbst ist ihr zum grossen

Theile abhanden gekommen. Ein merkwürdiger Beleg für dieses Nachdenken, dieses bewusste Arbeiten für Andere findet sich in einem Briefe Calderon's an einen ungenannten Patriarchen, welcher in Ochoa's „*Epistolario español*“ (Bibliothek Rivadeneyra, Bd. 62) abgedruckt ist. In diesem spricht Calderon seine Bedenken aus, ob er nach erfolgter Priesterweihe auch ferner Dramen und Autos schreiben dürfe. Weder Lope, noch Tellez, noch Montalvan, welche alle auch Priester waren, ist in ihrer Schaffensfreudigkeit je ein solcher Gedanke gekommen: über die Natur des Geistes, welcher sie zu ihren Schöpfungen trieb, stellten sie keine Betrachtungen an, denn sie arbeiteten unbewusst, naiv.

Zum Speciellern übergehend, fällt zunächst in die Augen, dass die Führung der Handlung bei den Calderonianern eine überlegtere, organischer gestaltete ist als bei Lope und seinen Nachfolgern; das dramatische Gewebe ist bei den letztern oft sehr lose und nachlässig gefügt. Dagegen sind sie den Calderonianern in den meisten Fällen in der Exposition überlegen, indem sie dieselbe sich vor den Augen des Zuschauers abspielen lassen, während die unkünstlerische Unsitte, mittels seitenlanger Erzählungen zu exponiren, hauptsächlich unter den Dichtern der zweiten Periode vorherrscht. Vielleicht darf man zu einiger Entschuldigung der letztern anführen, dass sie hierzu — ebenso wie zu der durchgängig weit ausgedehntern Verwendung des „Gracioso“ — durch die beständig steigenden Effectansprüche des Publikums und der Schauspieler gezwungen waren.

Was die Diction angeht, so zeichnen sich die Verse Lope's und seiner Schüler durch hohe Schönheit und glatten Fluss aus. Aeusserlich betrachtet, sind die öfters eingestreuten reimlosen Hendekasyllaben ein beinahe untrügliches Merkmal dieser Periode. Bei längern Erzählungen werden Assonanzen, im übrigen aber fast durchgängig gereimte Verse (Redondillas, Quintillas u. s. w.) angewandt. — Im Gegensatze hierzu machen die Calderonianer den ausgedehntesten Gebrauch von nur assonirenden Versen, was in Uebereinstimmung mit ihrer berechnetern Dichtungsweise den Sinn besser herausbringt, wenn auch für das Gefühl die Musik der Lope'schen Verse nicht ersetzt werden kann. Verse wie in Calderon's „*Ni Amor se libra de amor*“:

Sobre la perturbacion
del mareo, la violencia
del terror de la borrasca
rindió al desmayo las fuerzas

wird man schwerlich bei Lope oder einem seiner talentvollern Schüler finden. Eine ausführliche Darstellung der Dictionseigenthümlichkeiten Calderon's — und damit auch seiner Schule — findet der Leser in unserer Besprechung dieses Meisters im zweiten Bande.

Im Zusammenhang hiermit steht auch die Reinheit der Sprache. Lope und seine unmittelbaren Nachfolger wussten sich in den meisten Fällen von poetischem Schwulst und der gezierten Redeweise fern zu halten, welche Don Luis de Góngora y Argote einführte, und welche nach ihm mit dem Namen des „Gongorismus" oder „Cultismus" belegt wird. Die Calderonianer fanden indessen um so weniger Bedenken, diese auf Effecthascherei berechnete und die Gedankenleere oft bemäntelnde Mode-Unart zu verwerthen, als ihr grosser Meister sich leider davon nicht frei zu halten gewusst und dadurch seinem Ruhme bei der Nachwelt empfindlich geschadet hat. Da im Verlaufe dieses Werkes oft von dem Gongorismus die Rede sein wird, so seien dessen hauptsächlichste Erscheinungsformen hier kurz erwähnt. Dieselben sind:

1) Ungewöhnliche Ausdrücke, vornehmlich nach dem Latein, wie „*rutilante*", „*flamígero*", „*atro*", „*refulgente*" u. s. w.

2) Ungewöhnliche Satzbildung, auch oft nach dem Latein, z. B. „*La flamante del sol dulce harmonía*" (Cubillo, „*El rayo de Andalucía*", P. I).

3) Hyperbolisch verzerrte Bilder, wie die Schilderung eines Rappens in Cubillo's „*Ganar por la mano el juego*":

Sobre un atezado bruto,
sobre un Vesuvio portátil,
que siendo un volcan de humo,
era monte de azabache.

Diese Kategorie liesse sich durch Anführung einzelner, an den Haaren herbeigeholter Bilder ins Unendliche ausdehnen. In „*El sastre del campillo*" nennt Bances Cándamo den Lorbeer „vegetabilische Sprödigkeit" („*vejetables esquiveces*", mit Anspielung auf Daphne): in „*La vida es sueño*" von Calderon sagt Rosaura bei einem Schrecken:

„Inmóbil bulto soy de fuego y hielo“,

d. h. „Ich bin ein unbeweglicher Körper von Feuer und Eis“ u. s. w.

4) Dunkle Stellen, wie die folgende aus Francisco de Rojas' *„Los encantos de Medea“*:

Junto á esta hermosa playa
está la nave altiva, esa atalaya
que en piés de pensamientos,
se deja atrás los mismos elementos

u. s. w.

Das vorstehend Gesagte ist auch die Ursache, dass der Stil der einzelnen altspanischen Dramatiker an sich schärfere Unterscheidungspunkte hervortreten lässt, als derjenige der Dramatiker anderer Nationen. Dies ist immerhin oft ein Anhalt zur Bestimmung der Autorschaft eines Dramas, wenn dasselbe verschiedenen Autoren zugeschrieben wird, während natürlich in den Fällen, in denen überhaupt kein äusserlicher Anhalt über den Verfasser vorliegt, der Werth dieses Hülfsmittels nur ein sehr problematischer sein kann.

Dass die erste Periode mehr als diejenige des freudigen, naiven Schaffens, die zweite als diejenige überlegtern Hervorbringens gelten muss, ergibt sich aus Obigem und aus der Natur der Sache selbst. Denn dass die Einbildungskraft auf einem jungfräulichen Boden üppiger wuchern muss, als auf einem bereits früher bestellten, bedarf keines Beweises. Ein weiteres Hauptmerkmal der zweiten Periode ist demnach die Nachbildung der aus der ersten überlieferten Stoffe. Nicht allein wurden diese in andere Form gegossen, sondern oft geradezu in unverfrorenster Weise in Besitz genommen. Hat doch sogar der grosse Calderon den zweiten Act seines Dramas „Los cabellos de Absalon“ beinahe Wort für Wort dem dritten Act des Tirso'schen „La venganza de Tamar“ nachgeschrieben, eine Thatsache, welche man für unmöglich hielte, wenn man sich nicht jeden Augenblick davon überzeugen könnte. Bei der Besprechung des berühmten Moreto werden wir sogar sehen, dass nahezu dessen ganzes Repertoire ein Echo von Dichtern der ersten Periode ist. — Eine andere Eigenthümlichkeit der Calderon-Epoche, welche wohl auf die Unberechenbarkeit des Urtheils der im Laufe der Zeit stets anspruchsvoller und kritischer

werdenden Mosqueteros zurückgeführt werden darf, ist die Anonymität vieler Comödien (*Comedias de un Ingenio*). Ebenso kommt die Fabrikarbeit mehrerer Dichter an einem Drama zwar auch in der ersten Periode vereinzelt vor, gelangte jedoch erst in der zweiten zu wirklicher Ausdehnung. —

Ein fühlbarer Nachtheil, unter welchem die Calderonianer litten, war das zunehmende Sensationsbedürfniss ihrer Zuhörerschaften, welches schliesslich den Verfall der Nationalbühne herbeiführte. Dichter und Schauspieldirectoren sahen sich genöthigt, die dramatische Kost immer schärfer zu würzen, um den allmählich abgestumpften Geschmack ihrer Zuhörer von neuem zu reizen. Selbst die unaufhörlichen Zweikämpfe mit dem Degen wirkten nicht mehr aufregend genug, und so entstanden die sogenannten Guapo-Stücke (dem deutschen Ohre mag der italienische Ausdruck für dieses unübersetzbare Wort — Bravo — am bekanntesten klingen), welche die Feuerwaffen an Stelle des Degens setzten. Als selbst diese Aufregung nicht genügte, traten die Zauberstücke auf, eins sinnloser als das andere. Unbegreiflich ist es, wie die Inquisition dieselben dulden konnte, da sie doch dem katholischen Glauben zuwiderliefen und den Wunderthaten der Heiligen geradezu Abtrag thaten. Es ist ein neuer Beweis dafür, dass die Inquisition mehr eine politische Maschine war, dass sie die spanische Nation knechtete, wo sie sich knechten lassen wollte, dass sie sich aber dem ausgesprochenen Volkswillen nicht entgegenstemmen konnte. Wer eines weitern Beweises dafür bedarf, erinnere sich, mit welchem Erfolge die unter spanischer Botmässigkeit stehenden, weit schwächlichern Neapolitaner sich der Einführung dieses gehassten Instituts widersetzten.

Kehren wir von dieser Abschweifung zu dem zunehmenden Verfalle des altspanischen Dramas zurück, so finden wir, dass die oben geschilderten Auswüchse allmählich von dem einsichtigern Theile des Publikums in ihrem wahren Lichte erkannt wurden und schliesslich die höchste Entrüstung jedes Gebildeten erregten. Jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo die Nachbildungen des pseudo-classischen Dramas der Franzosen, die moralisirenden Dramen eines Moratin und Jovellanos, die Rührstücke eines Zavala y Zamora, Valladares y Sotomayor und sogar Bearbeitungen der Jammerschauspiele

unsers Kotzebue, wie „Menschenhass und Reue“ („Misantropía y arrepentimiento“), den Kampf mit der alten Comödie aufnehmen konnten. Die Gegensätze folgen sich naturgemäss: nach der grössten Ausschweifung folgt die steifste und gelegentlich auch schiefste Moral, wenn sie überhaupt nur wie Moral aussieht. Man braucht deshalb gar nicht einmal den Einfluss der spanisch-bourbonischen Dynastie zu überschätzen, denn irgendeine nüchterne Reaction musste eintreten, und wäre es nicht aus dynastischen Gründen die gallicisirende gewesen, so wäre sie wohl aus dem spanischen Volke selbst hervorgegangen. — Der Kampf beider Richtungen tobte ein volles Jahrhundert lang und veranlasste — da weder die Dichter des Pöbels, noch diejenigen der Gebildeten wahrhaft Grosses hervorbrachten — ein Interregnum in der dramatischen Dichtung, welches, wie bereits oben gesagt, in moderner Zeit durch die kosmopolitischere Richtung der Literatur beendigt worden ist.

Neben den aufregenden, ernst gemeinten Pfeffergerichten bildeten sich in der spätern Zeit die Parodie (*Burlesca*) und die sog. Figuroncomödie für die Lachlustigen heraus. Die Parodie erscheint naturgemäss immer erst, nachdem eine gewisse Sättigung an den parodirten Werken eingetreten ist. Gleicherweise entsteht die Figuroncomödie, d. i. die Lustspielmaske, erst in vorgerücktern Literaturperioden. Beide Arten aber bilden keine Eigenthümlichkeit des altspanischen Theaters und bedürfen deshalb hier keiner weitern Besprechung.

Die Heiligencomödie dagegen, eine charakteristische Schöpfung der spanischen Nationalbühne, behauptete ihren Platz von Anfang an bis zu den letzten Ausläufern der alten Comödie. Auch sie hat wohl dazu beigetragen, die schliessliche Reaction herbeizuführen, denn obwohl das Volk die mit grossem Schaugepränge und reichlicher Anwendung von Musik ins Werk gesetzten Mirakel mit gläubigen Augen ansah, so muss doch das ungeheuere Uebermass derartiger Productionen nachgerade eine Uebersättigung hervorgerufen haben. — In Anknüpfung hieran soll noch erwähnt werden, dass die wachsende Inanspruchnahme der Musik durch die Epigonen, gefolgt von der Einführung der Oper selbst, ebenfalls auf die Abnahme des Interesses an der alten Comödie hinweist und als

ein weiteres gewichtiges Symptom des Verfalles derselben angesehen werden muss.

Selbstverständlich darf man sich die in Vorstehendem geschilderte Entwickelung der Nationalbühne nicht durchaus systematisch und allmählich fortschreitend vorstellen, denn wenn dies auch im Grossen und Ganzen der Fall ist, so greifen die einzelnen Phasen doch oft ineinander, wie dies ja bei jeder Entwickelung, bei Sprache, Cultur u. s. w. die Regel ist. So greifen Dramatiker aus der ersten Periode in die zweite herüber und umgekehrt. Am besten lässt sich die fortschreitende Entwickelung durch Charakterisirung der sechs dramatischen Koryphäen in Bezug auf deren Wahl und Behandlung des Stoffes verfolgen: Lope de Vega ist theilweise roh im Stoff, oft ungelenk in Führung der Handlung; Tellez ist polirter im Stoff; Alarcon in Disposition der Fabel; Calderon steht künstlerisch am höchsten, aber er überschreitet schon die Grenze des ästhetischen Schaffens durch übergrosse Anspannung; Rojas repräsentirt die erste Richtung des Niedergangs: die Roheit und Ueberladenheit; Moreto die zweite Variante: die Nachbildung früherer Stoffe.

Was die äusserliche Classification der altspanischen Comödie angeht, so sagt Cristóbal Suarez de Figueroa in seinem schon 1617 erschienenen Buche „*El Pasagero*", man theile die jetzigen Comödien in „*Comedias de cuerpo*" und „*Comedias de ingenio*" oder „*de capa y espada*" ein: die „*Comedias de cuerpo*" behandelten die Stoffe der fabelhaften Könige von Ungarn, Fürsten von Siebenbürgen u. s. w., sowie die Lebensläufe der Heiligen und verwendeten Theatermaschinerie und Erscheinungen (*tramoyas y apariencias*), wären deshalb dankbar und weniger schwierig. — Diese Definition bedarf natürlich bedeutender Beifügungen. Die Dichter selbst überschrieben ihre Stücke meistentheils mit „*Comedia famosa*" (Tellez aus Ironie „*Comedia sin fama*"), selten „*Gran Comedia*", „*Tragicomedia*" und noch seltener „*Tragedia*". Die Benennungen „*Comedia de capa y espada*", „*Comedia de ruido*" oder „*de teatro*", „*Comedia de figuron*" u. s. w. sind erst durch die Kritik entstanden und erklären sich meistentheils durch den Wortlaut. „*Comedia de capa y espada*" ist nicht allein, wie Figueroa behauptet, ein Gegensatz zu „*Comedia de cuerpo*", sondern auch ein solcher zum historischen Drama: sie ist

das erfundene Intriguenstück, welches im altspanischen Costüm, mit Mantel und Degen gespielt wurde. „*Comedia de ruido*" oder „*de teatro*" ist ein Drama mit grossem theatralischen Apparat. „*Comedia de figuron*" ein solches, in welchem, wie bereits früher bemerkt, eine stehende komische Figur, eine Lustspielmaske — etwa der beliebte „*Montañés*", der ebenso altadelige als bäurisch plumpe Landjunker aus Asturien — die Hauptrolle spielte. „*Comedia heróica*" ist ein viel später entstandener Ausdruck für ein Drama, in welchem königliche Personen auftraten. Im Uebrigen glaube man nicht, dass die altspanischen Dramen nach diesen Bezeichnungen allgemein classificirt worden wären; der Ausdruck „*Comedia*" deckte so ziemlich alle dreiactigen Stücke, und die besondern Benennungen hingen einfach von der Laune des Verlegers ab. Dagegen waren die Bezeichnungen „Zarzuela" und „Auto" mit bestimmten Begriffen verbunden. Erstere war eine Comödie mit Musik und hatte gewöhnlich zwei Acte; sie führte ihren Namen nach dem königlichen Lustschlosse „*La Zarzuela*", wo derartige Compositionen zuerst aufgeführt wurden. Der Titel „Auto" wird später näher erläutert werden; vorläufig genüge die Definition, dass er ein allegorisches Fronleichnamsspiel bezeichnete. Die „Entremeses" waren possenhafte Zwischenspiele, ebenso die „Mogigangas", „Bailes" u. s. w.

Obgleich die äussern Verhältnisse der spanischen Bühnen schon oft besprochen worden sind, so müssen dieselben, der Vollständigkeit halber, hier kurz recapitulirt werden.

In Madrid bestanden erst seit 1579 und 1582 feste Theater, und zwar wurde in ersterm Jahre das Theater „*de la Cruz*", in letzterm das Theater „*del Príncipe*" gebaut. Vorher wurde in gemietheten Höfen (*Corrales*) gespielt, und der Ausdruck „*Corrales*" übertrug sich sogar auf die neuen Schauspielhäuser. Freilich dürfen wir uns letztere auch nicht als Prachtgebäude denken; sie waren sehr einfach und der „*patio*", der Raum für das gewöhnliche Publikum, die Mosqueteros, nur mit Leinwand gedeckt. Die Eigenthümer dieser Theater waren zwei wohlthätige Brüderschaften: die „*Cofradía de la pasion y sangre de Jesu Cristo*" (hauptsächlich zur Pflege armer kranker Frauen) und die „*Cofradía de la soledad*" (hauptsächlich zur Aufnahme von Findelkindern). Diese erhoben einen Cuarto für Stehplätze, fünf Cuartos für einen

gewöhnlichen Sitzplatz und für die Aposentos u. s. w. entsprechend höheres Eintrittsgeld. Die eingegangene Summe wurde anfänglich zu zwei Dritteln der „*Pasion*", zu einem Drittel der „*Soledad*" überwiesen. Später jedoch mussten diese beiden Brüderschaften dem allgemeinen Hospital ein Viertel und an andere Hospitäler einen weitern kleinen Bruchtheil abgeben. Der Schauspieldirector erhob ein zweites Eintrittsgeld, aber auch dieses war sehr niedrig, denn in einer von Pellicer in seinem „*Tratado de la Comedia*" (Bd. I, S. 278) citirten Schrift aus der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts wird angegeben, dass man „einem Mosquetero für 6 Cuartos singe, tanze und vorspiele". Aarsens de Somerdyk in seinem Werke „*Voyage d'Espagne*" (Ausgabe von 1666, S. 33) behauptet sogar, dass die Schauspieler nur ebenso viel als die Hospitäler erhoben hätten. Dies würde für den Mosquetero nur 2 Cuartos ergeben. Wie dem auch sei, so waren die Theaterpreise sehr niedrig, und auch dies mag zu der ausserordentlichen Beliebtheit des altspanischen Dramas beigetragen haben. — Die Einrichtung der Theater geht aus den zeitgenössischen Angaben nicht mit der wünschenswerthen Bestimmtheit hervor, jedoch wird man sich dieselbe etwa in folgender Weise vorstellen dürfen. Gerade vor der Bühne befanden sich einige Reihen Bänke (*bancos*) — unser heutiges Parquet —, hinter diesen der „*patio*", das Parterre, in welchem das Volk, die „Mosqueteros", stehend der Vorstellung beiwohnten. Der Spitzname „Mosquetero" ist schon auf viele Arten erklärt worden; als das Wahrscheinlichste muss jedoch betrachtet werden, dass er einfach mit „Mosquetero" — Musketier —, einem Soldaten der Fusstruppe identisch ist, da der Theater-Mosquetero, wie gesagt, die Comödie zu Fuss anhören musste. — Um den „*patio*" herum zogen sich die „*gradas*", amphitheatralisch erhöhte Stufen, während sich gegenüber der Bühne, ebenfalls amphitheatralisch erhöht, die „*cazuela*" für die Frauen geringern Standes befand. Der Spottname „*cazuela*" (Kochpfanne) rührt von der Hitze her, welche in diesem gewöhnlich gedrängt vollen Raume herrschte. Ueber diesen Plätzen erhoben sich die „*aposentos*" (Logen ersten Ranges) und noch höher die „*desvanes*" oder „*tertulias*" (Logen zweiten Ranges). Die „*bancos*" und „*gradas*" wurden gewöhnlich von bessern Bürgern, die „*aposentos*" von Edel-

leuten, die „*desvanes*“ von Höflingen und Geistlichen benutzt. Höherstehende Damen bedienten sich ebenfalls der „*aposentos*“ und „*desvanes*“, gingen aber, des Anstandes halber, meistentheils verschleiert.

Das Benehmen des Publikums gab zu vielen Klagen Anlass. Wurde schon die „*cazuela*“ durch den Lärm und die Kokettirungssucht der darin befindlichen Frauen ein Gegenstand des Anstosses, so waren die Mosqueteros ein wahrhaft gefürchteter Theil des Auditoriums. Oft unter der Herrschaft irgendeines rohen Führers — längere Zeit war dieser ein Schuster —, gaben dieselben ihr Misfallen durch Rasseln, Schellen und Pfeifen in ohrenerschütternder Weise kund, und Suarez de Figueroa erzählt sogar einen Fall, in welchem ihre Unverschämtheit so weit ging, einen Dichter, dessen Stück ihnen nicht gefallen hatte, zum spottweisen Tanzen auf der Bühne herauszurufen. Viele Dichter wandten sich deshalb nicht allein am Schlusse ihrer Stücke direct an die Mosqueteros (wie sogar der grosse Calderon in den letzten Versen seines „El Galan Fantasma“), sondern gingen auch vor der Aufführung ihrer Dramen persönlich den Schuster oder sonstigen Mosquetero-Koryphäen um seinen Schutz an.

Was nun die Schauspieler angeht, so ergibt sich schon aus dem über die niedrigen Eintrittspreise Gesagten, dass unter denselben grosses Elend herrschen und dieser Umstand ihren moralischen Charakter herabdrücken musste. Agustin de Rojas Villandrando in seinem interessanten Buche „*El viaje entretenido*“ gibt hiervon eine lebendige Schilderung. Trotzdem lockte der das Theaterwesen umgebende romantische Reiz viele Personen an, das so schlecht bezahlte Gewerbe zu ergreifen, und die Schauspielerinnen insbesondere fanden in der Verehrung, welche ihnen von den grossen Herren gezollt wurde, eine Entschädigung anderer Art. Die Namen der berühmtesten Schauspieler und Schauspielerinnen der damaligen Zeit werden dem heutigen Leser wenig sagen, dennoch sollen, der Vollständigkeit halber, einige erwähnt werden:

Don Pedro Antonio de Castro, ein Edelmann aus hochangesehener Familie, der eine glänzende Stellung verliess, um als Gemahl der berühmten Schauspielerin Antonia Granados (die „göttliche Antandra“ genannt) deren Beruf zu ergreifen; Alonso de Morales, von Claramonte der „Fürst

der Schauspieler" betitelt, Gemahl der schönen Jusepa Vaca, welcher er — einer bekannten Anekdote zufolge — mittels eines dicken Prügelstocks Vorsicht im Umgang mit den Höflingen anempfahl; Alonso de Olmedo, ebenfalls ein geborener Edelmann, welcher einer schönen, vermählten Schauspielerin folgte, sich mit ihr verheirathete, als ihr Gatte in maurischer Gefangenschaft eine Zeit lang verschollen war, bei des letztern unverhoffter Rückkehr aber die durch so grosse Opfer Erlangte wieder abtreten musste; Sebastian del Prado, der wegen seiner schönen Figur vom Hofe sehr verhätschelt wurde, ein grosses Vermögen erwarb, sich aber, als er Witwer geworden, in ein Kloster zurückzog; Juan Rana, ein unnachahmlicher Komiker, dessen Name in den Entremeses von Luis de Benavente u. A. eine grosse Rolle spielt; Roque de Figueroa, welcher nach Erhalt einer glänzenden wissenschaftlichen Bildung sich dem Theater in die Arme warf und als Schauspieldirector grosse Triumphe feierte.

Von Schauspielerinnen seien genannt:

Francisca Baltasara, die Heldin des im ersten Bande der „*Escogidas*" abgedruckten Schauspiels „La Baltasara"; María Calderon, die Geliebte König Philipp's IV. und Mutter des zweiten Juan de Austria: María de Córdoba y de la Vega, genannt „Amarílis", von Quevedo und Don Guillem de Castro poetisch verherrlicht, von dem unglücklichen Grafen von Villamediana satirisirt; Bárbara Coronel, eine Amazone, welche meistentheils auf der Strasse Männerkleidung trug und ihr Geschlecht verachtete; María (oder Damiana) Riquelme, ebenso berühmt wegen ihrer Schönheit, als wegen ihrer Tugend und ihres Talents; Jusepa Vaca, die oben erwähnte Gattin des Alonso de Morales.

Von den Leistungen dieser Histrionen lässt sich natürlich ausser allgemeinen Phrasen wenig sagen; um aber doch wenigstens einen Versuch in dieser Richtung zu machen, wollen wir eine Stelle aus Don Guillem de Castro's Drama „Engañarse engañando" hersetzen. Die Rede ist von Doña María de Córdoba, genannt „Amarílis".

Prinzessin: Sprich, wer ist Amarílis?
Gonzalo: Diese ist,
Bei Gott, ein wahres Wunder. Stellt sie eine
Prinzessin dar, scheinst du selbst nicht so sehr

Prinzessin, als sie's scheint. Spielt sie mit Rührung,
Erstaunt, entzückt sie, regt das Herz dir auf
Und macht dein Haar zu Berge stehen, kurz,
Sie ist ganz herrlich. Tanzt sie, so bewahrt
Sie solchen Anstand, dass die Ueppigkeit
Durch Ehrbarkeit sich mässigt. Kurz, für alles
Ist sie geboren, ist ganz ungewöhnlich:
Sie ist sehr elegant, ist schön gewachsen
Und hat ein angenehm Gesicht, ist würdig
Und ernst, das Ganze ohne Fehl gebaut.
Und was sie sonst noch Gutes haben mag,
Das weiss die Sonne nicht, nur Gott kann's wissen. —

Das anstössige Benehmen der Schauspieler im allgemeinen, die vielen, öfters undelicaten Liebesintriguen in den *Capa y espada*-Comödien, besonders aber die unzüchtigen Tänze veranlassten zweimal eine Suspension der Theatervorstellungen, die erste im Jahre 1598 durch Philipp II. (deren Aufhebung bald darauf durch Philipp III. erfolgte), die andere durch Philipp IV. im Jahre 1644 bei dem Ableben seiner ersten Gemahlin, Elisabeth von Bourbon. Da zwei Jahre darauf auch der Kronprinz Baltasar Carlos im jugendlichen Alter von 17 Jahren verstarb, gelang es den religiösen Zeloten, das Verbot bis 1649 aufrecht zu erhalten. In diesem Jahre brachten es indessen die Vorstellungen der barmherzigen Brüderschaften, welche durch das Versiegen ihrer Haupteinnahmequelle in grosse Bedrängniss gerathen waren, sowie der unüberwindliche Durst des Volkes nach seiner Lieblingsvergnügung dahin, den Monarchen zur Wiederfreigebung des Theaters zu bestimmen. Allerdings wurden dieser Erlaubniss mancherlei Fesseln angelegt — unter anderm wurden die Comödien Lope de Vega's, „welche den guten Sitten so viel Schaden gethan hatten", und die unzüchtigen Tänze verboten, Liebesintriguen sollten gänzlich ausgeschlossen sein u. s. w. Aber durch papierene Fesseln lässt sich eine Geschmacksrichtung nicht bezwingen, und bald darauf war alles wieder beim alten.

Sehen wir nun zu, in welcher Weise die altspanischen Comödien aufgeführt wurden, so ist vor allem zu erwähnen, dass die Vorstellungen in den Volkstheatern „*de la Cruz*" und „*del Príncipe*" bei Tageslicht stattfanden. Man begann im Winter um 2 Uhr, im Sommer um 3 Uhr Nachmittags, damit die Aufführungen vor Anbruch der Dunkelheit ihr Ende

erreichten. Einerseits geschah dies, angesichts der niedrigen Eintrittspreise, des Lichtersparnisses halber, andererseits aber auch, um nächtlichen Skandal möglichst zu vermeiden. Die Decorationen waren bei den *Capa y espada*-Comödien von grosser Einfachheit. Sie bestanden aus Vorhängen im Hintergrunde und auf beiden Seiten, welche jeden Ort vorstellten. Wurde der Ort gewechselt, so gingen die Personen auf einer Seite hinaus und traten auf der entgegengesetzten Seite wieder herein. Dies wurde durch die so häufig vorkommende Bühnenweisung: „*Entran por una puerta y salen por otra*“ ausgedrückt, und die Zuschauer mussten sich dies durch grosse Aufmerksamkeit aus dem Dialog erklären und vergegenwärtigen. Obgleich man denken sollte, diese Einfachheit hätte die Dichter unwillkürlich auf Beobachtung der Einheit des Ortes gedrängt, so war das directe Gegentheil der Fall. Der Dichter, welcher mit dem Regisseur in keinen Streit gerathen konnte, ob eine pomphafte Scenerie aus mechanischen oder finanziellen Gründen für die betreffende Bühne unmöglich sei, störte sich einfach an gar kein Bedenken dieser Art, sprang von Madrid nach Mexico, von England nach Siebenbürgen und überliess es der Phantasie des Zuhörers, diesen Sprüngen zu folgen. Bis zu dem öfters angewendeten plumpen Hülfsmittel des gleichzeitigen englischen Theaters, den Namen der betreffenden Oertlichkeit an einem auf der Bühne aufgepflanzten Holzpfahle anzuschreiben, hat man sich in Spanien nie herabgelassen.

Bei den „Comedias de ruido“ wurde indessen auch eine gewisse Art Maschinerie angewandt. Eine interessante Andeutung hierüber findet sich in Lope de Vega's Drama „Los Guanches de Tenerife“, zuerst gedruckt im zehnten Bande der Comödien dieses Dichters, mit Privileg von 1617. Hier heisst es am Anfang: „Indem sich ein Berg dreht, zeigt sich auf der andern Seite ein halbes Schiff mit vielen Fahnen“ u. s. w. Als dieses Schiff mit den darin befindlichen Spaniern auf Teneriffa landet, findet sich folgende Bühnenweisung: „Das Schiff drehe sich derart, dass es wieder als Berg erscheint.“ Daraus geht hervor, dass eine drehbare Maschine angewandt wurde, welche auf der einen Seite den Durchschnitt eines Schiffes, auf der andern Seite eine bergartige Erhöhung zeigte. — Aus den Bühnenweisungen in Rojas' „Los trabajos

DE TOBÍAS" erhellt, dass wegen des öftern Scenenwechsels zwischen Ninive und Rages auf zwei gegenüberliegenden Bühnen gespielt wurde, wovon die eine Ninive, die andere Rages vorstellte. — Was nun gar die Heiligencomödien anging, so mussten hier die Visionen der Jungfrau Maria und des Jesuskindes, sowie die auf und ab schwebenden Engel und Heiligen ebenfalls mit einer mehr oder weniger vollkommenen Maschinerie dargestellt werden.

Viel prächtiger dürfen wir uns jedoch die Vorstellungen in den königlichen Palasttheatern denken, obgleich auch in diesen ein Decorationswechsel, wie er heutzutage stattfindet, durch den Marquis von Heliche erst im Jahre 1661 — etwa um die gleiche Zeit wie in England — eingeführt wurde. Säle für Theatervorstellungen befanden sich in mehrern königlichen Schlössern, aber der „Buen Retiro" stand allen andern voran, und sogar der Teich in dessen Park wurde benützt, um auf grossartige Weise Natur und Kunst zu verbinden. So wurde Calderon's wundervolles Festspiel „EL MAYOR ENCANTO AMOR", die Geschichte des Ulysses und der Circe, theilweise auf einer in der Mitte des grossen Wasserbeckens errichteten Bühne, theilweise auf dem Wasser selbst aufgeführt, und es muss ein prächtiger Anblick gewesen sein, wie sich das Schiff des Griechen auf wirklichen Wogen schaukelte. Allerdings bargen solche Veranstaltungen auch ihre Gefahren, und es ereignete sich einst, dass bei plötzlichem Eintritt eines Wirbelsturmes sämmtliche Anwesende, voran die königliche Familie, in überstürzter, nach spanischer Etikette wenig würdevoller Weise den Schauplatz des erwarteten Vergnügens verlassen mussten.

Das Fest, welches am 15. Mai 1622 in Aranjuez vor König Philipp IV. und seinem Hofe stattfand und in Don Antonio de Mendoza's „*El Fénix castellano*", S. 426 fg., beschrieben wird, muss ganz ungewöhnlich glänzend gewesen sein. Um die Aufstellung alles Nöthigen zu leiten, war der Hauptmann Julius Cäsar Fontana, Oberingenieur und Inspector der Befestigungen des Königreichs Neapel, nach Aranjuez berufen worden. Die Bühne war 115 Fuss lang, 78 Fuss breit und wurde von 60 Leuchtern erhellt. Man gab das Festspiel „LA GLORIA DE NIQUEA" von Don Juan de Tarsis, Graf von Villamediana. Auf der Bühne erschienen, nach einem eröffnenden

Maskentanze der Hofdamen, verschiedene Wagen (*Carros*), wahrscheinlich in der Art der bei Darstellung der Autos angewandten Gefährte. Der erste trug eine Hofdame der Königin, Doña Margarita de Tabora, als Flussgott Tajo mit einem Mantel aus blauem Stoffe bekleidet, umgeben von Nymphen und Najaden. Der zweite enthielt Doña Francisca de Tabora, Hofdame der Infantin Doña María, welche die allegorische Figur des „April" darstellte und mit Frühlingsblumen aller Art förmlich übersäet war. Nach verschiedenen andern Schaustellungen wurde die Comödie selbst aufgeführt, welche mit nicht minderer Pracht ausgestattet war. Der Haupteffect wurde jedoch auf den Schluss aufgespart. Ein künstlicher Berg von 50 Fuss Breite und 80 Fuss Umkreis öffnete sich und enthüllte einen prachtvollen Garten mit natürlichen Springbrunnen. In diesem sass die Königin als „Göttin der Schönheit" auf einem Thronsessel, die Infantin und Hofdamen auf Stufen in der Runde, alle in prächtigen Gewändern. Nachdem sich die Augen der Zuschauer eine Zeit lang an dem feenhaften Anblicke geweidet hatten, wurde unter Anführung der Königin das Schlussballet getanzt.

In den Werken des Francisco Lopez de Zárate (Madrid 1651) findet sich ein langes Gedicht: „*Fiestas en la traslacion del Santísimo Sacramento á la Iglesia colegial de Lerma*", in welchem zwei Comödienaufführungen beschrieben werden, die eine vom Grafen von Saldaña, die andere vom Grafen von Lemos veranstaltet. Der Beschreibung nach muss die Scenerie eine grossartige gewesen sein, und nach den Comödien scheint eine Art Ballet oder Pantomime stattgefunden zu haben, in welcher Eulen, Morpheus, Actäon, ein Körper ohne Kopf, Wilde, die Sündflut mit der Arche und tanzenden Thieren, ein Mann mit zwei Köpfen, ein Kampf zwischen Zwergen und Kranichen u. s. w. das Staunen und die Lachlust der Zuschauer erregten. Dass diese Schaustellung wirklich die erwähnten Dinge vorführen musste und nicht etwa die Einbildungskraft des Zuschauers in Anspruch nehmen durfte, ergibt sich von selbst. Da auch eine Art Panorama der Stadt London erschien, so fand das Fest wohl hauptsächlich zu Ehren des damaligen Kronprinzen Karl von England (später Karl I.) statt, welcher nach Spanien gekommen war, um sich die Hand der Infantin Doña María zu erbitten, ein Project, welches, wie

bekannt, schliesslich scheiterte. Die Festlichkeit muss demnach in das Jahr 1623 gesetzt werden.

Was die pomphafte Aufführung von Calderon's „Los tres mayores prodigios" betrifft, so verweisen wir auf die Besprechung dieses Dramas im zweiten Bande.

Die Reihenfolge der einzelnen Theile einer Vorstellung auf den altspanischen Volksbühnen war folgende. Zuerst wurde eine Romanze zur Guitarre gesungen, auch (hauptsächlich in den frühern Dramen) eine „Loa", ein Prolog, declamirt. Auf den ersten Act folgte ein possenhaftes Zwischenspiel, „Entremés" oder „Sainete", ebenso auf den zweiten. Nach Schluss des dritten Actes wurde getanzt. An dieser allgemeinen Regel hielt man jedoch nicht strenge fest; manchmal folgte auch auf den dritten Act ein „Entremés", oder Tänze fanden gleich anfangs und zwischen den Acten statt.

Diese Bemerkung leitet uns auf die schlimmste Seite des altspanischen Dramas, die Tänze, über. Noch im Jahre 1587 wurden dieselben von einem unparteiischen Geistlichen als harmlos bezeichnet, aber schon 1588 wurde von einem „Teufel in Menschengestalt" (wie sich ein entrüsteter Zeitgenosse ausdrückt), wahrscheinlich von einer Sevillanerin, die unzüchtige „*Zarabanda*" erfunden, welcher die „*Chacona*" und der „*Escarraman*" würdig nachfolgten. Von einer Beschreibung dieser Tänze im Einzelnen sehen sogar die nichts weniger als zartbesaiteten Quellenschriftsteller ab. Dieselben gaben den hauptsächlichsten Anlass zu dem zweimaligen Verbote der Schauspielvorstellungen, und dennoch lässt es sich leider nicht in Abrede stellen, dass gerade sie einen Hauptanziehungspunkt der alten Comödie bildeten.

Dass es unter den Dramatikern der Periode eine ganze Reihe gab, welche, ihrer bessern Natur und Einsicht zuwider, ihre Schauspiele mit dem genannten unkünstlerischen und unpassenden Ballast beschweren mussten, ist wohl unbestreitbar. Trotzdem mussten sie sich so gut dazu bequemen, wie der am idealsten angelegte Mensch die niedrigsten Bedürfnisse seines Körpers befriedigen muss, um seine Weiterexistenz zu sichern. Die alte, traurige Wahrheit, dass der höchstbeanlagte Geist sich nie von den Schlacken seiner gemeinen Umgebung ganz freihalten kann, tritt auch hier auf das auffälligste hervor.

Mit dieser trostlosen Bemerkung wollen wir aber diese Betrachtungen nicht schliessen. Wir, die wir Jahrhunderte später leben, sind in den meisten Fällen im Stande, die Schlacken unserer Vorfahren liegen zu lassen und uns beinahe ausschliesslich an deren Vorzügen zu erfreuen. Die verwerflichen Tänze der altspanischen Bühne sehen wir nicht mehr, die Ehrengesetze erscheinen uns einfach als dramatische Hebel ohne actuelle Bedeutung, und sogar die oft rohen Späße innerhalb der Dramen selbst sind bei der Lektüre — entkleidet von den Geberden eines mit dem Pöbel buhlenden Schauspielers — bedeutend weniger anstössig. Verkümmern wir uns deshalb nicht den Genuss an der ritterlichen, farbenglühenden Poesie der uns zur Besprechung vorliegenden Literaturperiode durch übertriebene Hervorhebung störender Nebendinge, sondern erfreuen wir uns an der Betrachtung einer poetischen Schaffenslust, wie sie die Welt in so riesenhaften Verhältnissen nie wieder gesehen hat!

II. DIE VORGÄNGER LOPE DE VEGA'S.

Da es unsere Aufgabe ist, die Blütezeit der altspanischen Dramatik zu schildern, so muss vor allen Dingen nachgewiesen werden, in welcher Weise die Pflanze sich entwickelte, ehe sie zur Entfaltung ihres Blumenschmucks gelangte. Dies soll in nachfolgendem Abschnitt geschehen, wobei aber, der Deutlichkeit und Uebersichtlichkeit halber, nur die hervorragendern und typischen Erscheinungen besonders berücksichtigt werden sollen. Ueber die grosse Anzahl von Eglogas, Farsas, Autos u. s. w., welche die minder bedeutenden Schriftsteller des sechzehnten Jahrhunderts hervorbrachten, findet der Leser — falls er sich dafür interessirt — in Moratin's „*Orígenes del Teatro español*", sowie in den Katalogwerken von Salvá und Barrera reichlichen Aufschluss; in unsern Rahmen gehören dieselben nicht.

Wie in andern Ländern, sind auch in Spanien die ersten

Spuren des Dramas in geistlichen Festspielen zu suchen, welche sich bis zum elften Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Diesen rohen Productionen in umfassender Weise auf den Grund zu gehen, wie es überdies schon anderweitig geschehen ist (von Schack, „Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien"), scheint uns hier überflüssig. Sind dieselben jedenfalls die Anfänge des dramatischen Schaffens gewesen, so würde sich doch auch ohne sie allmählich eine darstellende Dichtung entwickelt haben. Denn nicht die Bedürfnisse der Kirche, sondern das Bedürfniss des Volkes riefen diese Spiele hervor, welche die Kirche mit umsichtigem Blick sich aneignete, um das Volk an sich zu fesseln. Dies geht aus der Prüfung vieler derartiger Stücke des sechzehnten Jahrhunderts unzweideutig hervor. Die rohesten Späße füllen den Hauptraum, und wenn am Schlusse irgendein Hirte die Geburt des Heilandes verkündet, so ist damit alles Vorhergegangene mit dem Mäntelchen der Religion bedeckt.

Dass es in Spanien mehrerer Jahrhunderte bedurfte, bis sich aus den alten kirchlichen Spielen die weltliche Bühnendichtung entwickelte, darf wohl auf die unaufhörlichen Existenzkämpfe der Spanier mit den Usurpatoren ihres Vaterlandes, den Mauren, zurückgeführt werden. Das alte geistliche Spiel fand einfach in der Kirche selbst statt; die Stätte der Andacht war gleichzeitig die Stätte der von dem Klerus aus Klugheitsrücksichten patronisirten Ergötzung. Ein Anderes wäre es mit der weltlichen Bühnendichtung gewesen. Diese hätte ausserhalb der Jurisdiction der Geistlichkeit gestanden und wäre mit den kirchlichen Aufführungen sogar in eine Art Concurrenz getreten. Solange aber der Spanier mit Schwert und Lanze im Glaubenskampfe den Mohammedanern gegenüberstand, so lange war es dem Klerus ein Leichtes, die weltliche Bühnendichtung — welche ausserdem nicht, wie die geistliche, einen fertigen Darstellungsraum, die Kirche, vorfand, sondern eigener Spielräumlichkeiten bedurft hätte — zurückzuhalten. Als aber 1492 mit Granada das letzte Bollwerk der Mauren in Spanien fiel, wagte sich die weltliche Bühnendichtung, erst schüchtern — durch Privatdarstellungen in den Palästen der Magnaten —, dann dreister durch Aufführungen in Schauspielhöfen — *Corrales* — ans Licht. Die ersten Versuche dieser Art fallen merkwürdigerweise genau

in das Jahr der Eroberung Granadas — 1492: es sind die Stücke des

Juan del Encina.

Dieser Dichter wurde 1468 oder 1469 in Encinas bei Salamanca geboren. Nachdem er in letzterer Stadt seine Studien vollendet hatte, nahm er Dienste bei dem Herzog von Alba. Im Jahre 1496 veröffentlichte er seinen „*Cancionero*", welcher die meisten seiner dramatischen Arbeiten enthält. Bei den Vorstellungen derselben, welche vor seinem Gönner, dem Herzog von Alba, dessen Gästen und Freunden stattfanden, scheint der Dichter selbst mitgewirkt zu haben. Nach Verlauf einiger Jahre begab er sich nach Rom, wurde Geistlicher und erhielt vermöge seiner musikalischen Talente die damals als Gipfel der Wünsche eines Musikers angesehene Würde eines Kapellmeisters der päpstlichen Kapelle. Im Jahre 1519 machte er in Begleitung des Marquis von Tarifa eine Pilgerreise nach Jerusalem, welche er später in Versen beschrieb. Einige Zeit darauf scheint ihn jedoch die Sehnsucht nach der Heimat ergriffen zu haben, denn er kehrte in Folge der wohl von ihm nachgesuchten Ernennung zum Prior von Leon nach Spanien zurück und starb 1534 zu Salamanca.

Die hier in Frage kommenden Stücke betitelt der Dichter „Eglogas", „Representaciones" und — in einem Falle — „Auto", letzteres indessen nicht in dem spätern Sinne, sondern einfach in demjenigen eines Actus, einer Handlung. Sie haben nur kleinen Umfang und keine Acte-Abtheilung, sind in Versen (oft in schönen „*coplas de pié quebrado*") abgefasst und schliessen mit einem „Villancico", einem gewöhnlich kurzen und ziemlich unpoetischen Gesang; die Zahl der redenden Personen ist eine sehr beschränkte. Anfänglich scheint sich Encina einfach bemüht zu haben, die vorgefundenen rohen kirchlichen Spiele zu vervollkommnen. So finden wir unter seinen Eglogas zwei, welche die Geburt Christi verherrlichen und deshalb wohl zur Feier des Weihnachtsfestes bestimmt waren. In der ersten necken sich zwei Hirten in nicht allzu zarter Weise mit Stichelreden, in der andern unterhalten sich vier Landleute über die nasse Witterung, über den Tod eines Sakristans und machen schliesslich ein Spielchen: bei beiden

Stücken bildet die Verkündigung der Geburt des Heilandes — in einem Falle durch zwei Collegen, im andern durch einen Engel — den Schlusseffect. — In einer „Representacion" treten zwei Eremiten auf und treffen — nach einer Unterredung über die Passion Christi — mit der heiligen Veronica zusammen, welche ihnen das bekannte Schweisstuch zeigt. Das Loblied eines Engels auf Christus und ein ernster Villancico der übrigen schliessen das Stückchen. — Derbkomisch ist eine Fastnachtsegloga. Vier Hirten füllen ihren Magen noch einmal in höchst ausgiebiger Weise, ehe der Aschermittwoch beginnt, und singen zum Schlusse den üblichen Villancico, in welchem das gleiche Thema wiederholt wird.

An diesen kunstlosen Stückchen versuchte Encina seine Schwingen, ehe er durch Uebergang zum weltlichen Drama der „Vater der spanischen Bühnendichtung" wurde, wie ihn die Literarhistoriker mit Recht genannt haben. Durch diesen Uebergang fühlte er sich offenbar von einer Fessel befreit, denn schon bei den jetzt zu besprechenden Eglogas zeigt sich eine merkliche Erweiterung der Handlung, ein dramatischer, wenn auch primitiver Plan, und noch auffälliger tritt dieser Kunstfortschritt in seinem besten Stücke, der „Egloga de Plácida y Vitoriano" hervor.

Die beiden ersterwähnten Eglogas handeln von der Macht der Liebe, welche Höflinge zu Schäfern, Schäfer zu Höflingen macht. In der ersten tritt ein verheiratheter Schäfer, Mingo, auf und macht der Hirtin Pascuala den Hof. Diese aber ist nicht geneigt, sich mit einem Ehemanne einzulassen, und als ein Escudero hinzutritt, welcher ihr ebenfalls seine Liebe erklärt, gibt sie diesem den Vorzug, freilich unter der Bedingung, dass er Schäfer werde. Der verliebte Höfling verspricht dies. — Der Anfang des zweiten Stückes belehrt uns, dass der Escudero seinen raschen Entschluss bereut hat. Um sich aber nicht von seiner geliebten Hirtin zu trennen, beredet er diese, sich auch dem Stadtleben zuzuwenden. Nicht genug damit, erliegen seiner Ueberredungskunst auch Mingo nebst seiner Gattin Menga, was sie alle am Ende durch einen weitern Villancico kundgeben.

Noch reichhaltiger ist die Handlung der bis vor kurzem verloren geglaubten, aber von Salvá 1873 in dessen „*Catálogo*" beschriebenen „Egloga de Plácida y Vitoriano". Plá-

cida und Vitoriano, zwei Liebende, werden durch ein Misverständniss getrennt. Vitoriano sucht sich vergeblich durch Hingeben an eine Andere zu betäuben, während Plácida ihrem Leben durch Selbstmord ein Ende macht. Vitoriano, welcher die Leiche findet, will das Gleiche thun, wird aber durch Venus daran verhindert, die mit Hülfe Mercur's Plácida wieder zum Leben erweckt. An dieser Auferweckung einer Todten durch die heidnische Göttin nahm die Inquisition wahrscheinlich Anstoss, denn das Stück wurde gleich nach Veröffentlichung auf den Index gesetzt. Die Anwendung der griechischen Göttermaschinerie durch Gil Vicente, Lope de Rueda, Juan de la Cueva u. A. ist wohl entweder direct oder indirect auf diesen Vorgang des „Vaters des spanischen Dramas" zurückzuführen.

Den Spuren des Encina folgten in der Composition primitiver Weihnachtsstückchen: Lopez Rangel, Juan Pastor, Fernando Diaz u. A., ferner Lúcas Fernandez und der weiter unten ausführlicher zu besprechende Portugiese Gil Vicente. Lúcas Fernandez ist ausserdem Verfasser eines Autos über die Passion Christi und verschiedener Schäferspiele profaner Art in der Manier Encina's. Auch Juan de Paris mag hier erwähnt werden, in dessen interessanter, wenn auch etwas ungehobelter „Farsa" der Keim vieler Comödien der Blütezeit enthalten ist, und deren Inhalt deshalb kurz angegeben werden soll. — Ein Escudero will aus Liebesverzweiflung Eremit werden und begibt sich zu diesem Zwecke zu einem bekannten Büsser in die Einsamkeit. Der Teufel tritt nun auf und gibt seine Absicht kund, den Escudero von seinem frommen Entschlusse abzubringen, indem er ihm seine Geliebte Numida nachschickt. Dies geschieht, der bussfertige Escudero gibt seinen religiösen Plan ebenso rasch auf, als er ihn gefasst hat, und der Pater Eremit willigt gutmüthig darein, unter der Bedingung, dass das Liebespaar sofort heirathe. Dass der Dämon hierdurch einen Sieg davongetragen hat, scheint dem ehrlichen Dichter entgangen zu sein. — Man vergleiche hiermit die später zu besprechende, interessante Comödie Montalvan's: „Un gusto trae mil disgustos."

Eine bedeutende Erscheinung ist der Portugiese

Gil Vicente,

welchem von seinen Zeitgenossen der Ehrentitel des „portugiesischen Plautus" beigelegt worden ist. Drei portugiesische Städte: Guimarães, Barcelos und Lissabon streiten sich um die Ehre, seine Vaterstadt gewesen zu sein. Ueber das Jahr seiner Geburt herrscht Ungewissheit, aber die verdienstvollen Herausgeber der neuern Ausgabe seiner Werke — Barreto Feio und Monteiro — machen mit Recht darauf aufmerksam, dass in des Dichters letzter Comödie „Floresta de Enganos", aufgeführt 1536, der „Justiça maior" — welcher möglicherweise von ihm selbst dargestellt wurde — sagt:

Ya hice sesenta y seis,
ya mi tiempo es pasado.

Vielleicht darf man hieraus folgern, dass des Dichters Geburt in das Jahr 1470 zu setzen ist, was durchaus mit der Wahrscheinlichkeit übereinstimmt. Aber auch die zweite Zeile der angezogenen Stelle scheint uns einen biographischen Beweiswerth zu besitzen. Die „Floresta de Enganos" ist, wie bereits gesagt, des Dichters letzte Comödie, und die Vermuthung, er habe seine bis dahin unermüdliche Feder nur mit dem Tode niedergelegt, gewinnt durch die wehmüthige, vielleicht infolge zunehmender Kränklichkeit gemachte Aeusserung: „Schon ist meine Zeit um", einen beinahe sichern Boden. Wir dürfen deshalb den Eintritt seines Todes wohl 1536 oder kurz nachher vermuthen und hiermit die äusserst vage Angabe des Bibliographen Barbosa, dieses Ereigniss sei vor 1557 zu setzen, näher präcisiren.

Im übrigen beschränken sich die auf uns gekommenen Lebensnachrichten Vicente's in den Hauptpunkten darauf, dass er auf der Universität Lissabon anfänglich Jurisprudenz studirte, dieses Fach aber später aufgab und sich der schönen Literatur widmete, dass er seine Talente und Kenntnisse bei Hofe — hauptsächlich durch dramatische Compositionen, in welchen er selbst Rollen übernahm — verwerthete, dass er verheirathet war und mehrere Kinder hatte, welche einen Theil des poetischen Genies ihres Vaters erbten.

Gil Vicente's dramatische Arbeiten, welche durchgängig

zu verschiedenen Hoffestlichkeiten verfasst wurden, rangiren, der Zeit nach, von 1502 bis 1536. Dieselben sind theils in portugiesischer, theils in castilianischer Sprache abgefasst, theils sind beide Sprachen vermischt. Im „Auto da Fama" (1510) wird sogar ausser dem Portugiesischen und Castilianischen auch das Italienische und Französische herangezogen. Vielleicht sind die später zur Besprechung gelangenden polyglotten Stücke des Torres Naharro auf dieses Vorbild zurückzuführen, wenn nicht etwa letzterer Dichter durch seinen Aufenthalt in Italien zu diesem Sprachengewirr (maccaronische Poesie) verleitet worden ist.

Die Veröffentlichung der Werke unsers Gil Vicente geschah erst längere Zeit nach seinem Tode — 1562 — durch seinen Sohn Luiz Vicente. Von diesem wurden sie mit den uns jetzt so interessanten Angaben über Datum ihrer Aufführung und Gelegenheit ihrer Abfassung versehen. Er theilt sie in „*Obras de devocão*", „*Comedias*", „*Tragicomedias*" und „*Farças*" ein. Unterscheidungen, welche bei ihm sehr oberflächlicher Art sind, während sein Vater hauptsächlich nur den Ausdruck „Auto" — im Sinne Juan del Encina's — gebraucht zu haben scheint.

Dass unser Dichter den ersten Anstoss zu seinen dramatischen Compositionen dem genannten Juan del Encina verdankt, steht ausser Zweifel. Ebenso zweifellos aber ist es, dass er seinem Vorbilde nicht allein an wahrhaftem Dichtergenie weit überlegen war, sondern auch, dass er durch bedeutende Erweiterung der Fabel und Personenzahl seiner Comödien, sowie durch umfassende Anwendung der Allegorie die altspanische Comödie ein gutes Stück in der Entwickelung vorangebracht hat. Die Construction seiner Stücke ist indessen noch sehr mangelhaft.

Unter den Weihnachtsspielen Vicente's, welche sich durch grosse Originalität der Gedanken und reizende lyrische Stellen auszeichnen, mögen die Autos „La Sibila Casandra" und „Los cuatro tiempos" hier eine kurze Besprechung finden. Im ersten soll die Hirtin Casandra (in welcher wir eine Verkörperung der „Menschheit" vermuthen möchten) mit dem reichen Hirten Salomon (Verkörperung des „Judenthums") vermählt werden. Trotz Zuredens ihrer Tanten Erutea, Peresica und Cimeria (die erythräische, persische und kimmerische

Sibylle) und ihrer Oheime Jesaias, Moses und Abraham weigert sich Casandra, diese Verbindung einzugehen, da sie glaubt, sie sei zur jungfräulichen Mutter des verheissenen Messias ausersehen. Jetzt aber wird ein Vorhang auf der Bühne auseinandergezogen, und die Weihnachtskrippe mit der heiligen Familie erscheint. Alles betet das Christuskind an. Casandra sieht ihren Irrthum ein und bittet um Vergebung ihres sündlichen Gedankens, der Messias hätte aus ihr (der Menschheit) hervorgehen können. — Die von uns supponirte Allegorie ist allerdings von Luiz Vicente in der Anmerkung zu dem besprochenen Auto seines Vaters in keiner Weise angedeutet worden, aber wir glauben nicht fehlzugehen, wenn wir eine buchstäbliche Auffassung der Handlung als Verkennung des bedeutenden Genies unsers Gil Vicente zurückweisen.

Im „Auto de los cuatro tiempos" ist die Allegorie noch schärfer betont, indem die Figuren der vier Jahreszeiten in Person auf der Bühne erscheinen. Nachdem diese sich eine Weile mit gegenseitigen Reibereien unterhalten haben, tritt „unter grossem Getöse" (dies ist die Bühnenweisung) der Gott Jupiter auf, welcher die Aufmerksamkeit der Streitenden darauf lenkt, dass sie besser thäten, den unterdessen geborenen Heiland anzubeten. Nun erscheint die Weihnachtskrippe, und Jupiter, sowie die Jahreszeiten, bringen dem Christuskind ihre Huldigungen dar. Sie werden darin gänzlich unmotivirter- und unnöthigerweise von König David abgelöst, der in längerer, mit lateinischen Brocken gespickter Rede ebenfalls den Messias anbetet.

Merkwürdig ist auch das anonym gedruckte Stück: „Tragicomedia alegórica del Paraíso y del Infierno", eine eigene Uebertragung des Dichters seines portugiesisch geschriebenen „Auto de Moralidade" ins Castilianische. Dessen Inhalt ist etwa folgender. Zwei Barken warten auf die Todten: die des Teufels und die eines Engels. Die meisten Verstorbenen: ein Hidalgo, ein Wucherer, ein Dieb, ein Mönch mit einer Dirne, ein Corregidor, ein Rechtsgelehrter und ein Jude zählen darauf, von dem Engel aufgenommen und in das Paradies befördert zu werden, verfallen aber dem Teufel und der Hölle. Nur vier Ritter, welche im Kampfe gegen die Mauren gefallen sind, und der Gracioso (damals der Tölpel) dürfen die Barke des Engels besteigen. — Eine Vorarbeit hierzu ist

das portugiesisch geschriebene „Auto da Barca do Inferno" (1517).

Im „Auto da Feira" (1527) kommt, wie bei Torres Naharro, das sündhafte Rom sehr schlecht weg. Die tolle Vermischung der heidnischen Götterwelt mit der christlichen, wie sie in diesem Stücke vorkommt, findet sich in mehrern andern Comödien des Dichters. — Im „Auto da Alma" (1508) sind die spätern „*Autos sacramentales*" vorgebildet. Die heilige Kirche ist das geistige Gasthaus der Seele auf ihrem Wege zum Himmel, ihr Tisch ist der Altar, ihre Speisen die Abzeichen der Passion. Der Teufel versucht die Seele, aber die Kirche trägt mit genanntem Apparat den Sieg davon. — Im „Auto da Cananea" (1534), die Austreibung des Teufels aus der Tochter der Kananiterin behandelnd, haben wir den Embryo der spätern biblischen Dramen, im „Auto de San Martin" (1504) einen solchen der Heiligenstücke.

Nicht weniger wichtig sind die profanen Bühnendichtungen Gil Vicente's. Allerdings darf man auch bei ihnen keine in sich geschlossene, logisch durchgeführte Handlung suchen, und die Roheit vieler Scenen erinnert beständig daran, dass wir uns an der Wiege altspanischer Dramatik befinden: aber poetisch gedachte Situationen und sprachlich schöne Stellen söhnen uns oft mit diesen Mängeln aus.

Die kleine „Comedia del Viudo" (1514) dreht sich um die Idee, dass ein verkleideter Prinz beide Töchter eines Witwers liebt und deshalb bei deren Vater Knechtesdienste nimmt. Seiner Unschlüssigkeit, welcher der beiden Schönen er die Hand reichen soll, wird endlich durch das Erscheinen seines Bruders ein Ende gemacht, der ihn allerwärts gesucht hat und jetzt eine der Damen zum Altare führt, während der Prinz sich mit der andern vermählt.

Bedeutend ausgedehnter und abenteuerlicher ist die „Comedia de Rubena" (1521). — Rubena, die Tochter eines gestrengen Abtes, hat sich von einem jungen Geistlichen verführen lassen. Sie wird uns am Anfange des Stückes nach einem kurzen Prolog in Mutterwehen vorgeführt. Eine herbeigeholte Zauberin beschwört vier Teufel, welche die Unglückliche dem Zorne ihres Vaters durch Davontragen ins Gebirge entziehen. Hier verlieren wir sie ganz aus den Augen und

hören nur, dass sie ein Töchterchen zur Welt gebracht und ihm den Namen Cismena beigelegt hat. Die Zauberin nimmt sich des Kindes an, ebenso zwei auf ihren Befehl von den Dämonen herbeigebrachte Feen. Letztere prophezeien, Cismena sei dazu bestimmt, von ihrer spätern Pflegemutter an Mauren verkauft, alsdann aber Gemahlin eines Prinzen zu werden. Dem ersten Theile dieser Weissagung entzieht sich Cismena auf Rath der Feen durch die Flucht nach Kreta, der zweite Theil trifft ein, denn ein Prinz von Syrien, der als Page ihres aus Liebesgram verschiedenen Anbeters Felicio verkleidet ist, erhebt sie schliesslich zu seiner Gemahlin. — Wie roh und phantastisch der Stoff ist, bedarf keiner Ausführung; besonders widerlich ist die lange Scene der Mutterwehen. Einige Entschädigung hierfür bietet die oft poetische Sprache.

Auf höherer Stufe stehen die beiden Tragicomödien: „Don Duardos“ und „Amadis de Gaula“ (1533). Dieselben sind schon von beträchtlicher Ausdehnung und kommen von allen Werken Vicente's dem spätern Nationaldrama am nächsten. Beide entnehmen ihren Stoff bekannten Ritterromanen (dem zweiten Buche des „*Primaleon*“ und dem berühmten „*Amadis de Gaula*“), in beiden ist die Handlung ungeschickt geführt, aber poetisch, in beiden finden sich höchst bemerkenswerthe Stellen. In „Don Duardos“ ist die Romanze am Schlusse, welche Duran in seinem „*Romancero general*“ abgedruckt hat: „*Por el més era de Abril*“, von der bezauberndsten Schönheit. Ebenso reizend ist der Monolog der Prinzessin Flerida (Bd. II, S. 237 der Barreto und Monteiro'schen Ausgabe), in welchem sie beim Anblick des lachendschönen Palastgartens den Gedanken ausspricht, die Liebe ihres als Gärtner verkleideten und fungirenden Prinzen könne nicht so gross sein, als die ihrige, denn in ihrem Wirkungskreise, d. i. in ihren Gemächern, sähe sie, wie sogar die Tapetenbilder weinten über ihren Liebesgram.

Bildet bei „Don Duardos“ die Liebe dieses Prinzen zu der Prinzessin Flerida den Hauptstoff, so ist auch in „Amadis de Gaula“ die Liebe des Helden und der schönen Oriana der Hauptangelpunkt des Stücks. Eine höchst charakteristische Stelle findet sich in der Scene, in welcher Amadis auf dem einsamen „Felsen des Elends“ (*peña pobre*) in Gesell-

schaft eines Eremiten ein Büsserleben führt. Sein Lehrmeister gibt ihm einen Besen in die Hand, um seine bescheidene Behausung zu reinigen und sich hierdurch in Werken der Demuth zu üben. Da flammt in Amadis die Erinnerung an seine reckenhaften Thaten auf, das geringe Werkzeug wird in seinem Geiste zum Kriegsschwert, er schwingt es hoch auf, als ihn der Eremit durch die erstaunte Frage nach dem Grunde seiner Bewegung in die Wirklichkeit zurückruft:

Ermitaño: *Y con esta escoba, hermano,*
barrereis esta posada. —
¿Porqué alzais ansí la mano?

Amadis: *Perdonad, padre ermitaño,*
que yo pensé que era espada.

Dies ist ein Zug, würdig Don Guillem de Castro's. — „Amadis de Gaula" ist, nebenbei bemerkt, seinerzeit von der Inquisition verboten worden; warum, ist schwer ersichtlich.

Die „*Farças*" unsers Dichters sind ebenso unzusammenhängend in der Handlung, als seine anspruchsvollern Dramen, zeigen aber meistentheils scharfen, attischen Witz. Wären dieselben in Prosa geschrieben, so könnte man denken, Lope de Rueda habe sie bei den komischen Scenen seiner Comödien vor Augen gehabt. Ganz köstlich ist z. B. die „Farça de Inez Pereira", welche 1523 vor König Johann III. im Kloster (!) von Thomar aufgeführt wurde. Dieselbe soll einer Verleumdung des Dichters seitens seiner Feinde ihren Ursprung verdanken. Diese beschuldigten ihn, er eigne sich bei seinen Comödien die Stoffe fremder Autoren an, worauf der Angegriffene im Palast erklärte, er wolle über irgendein kurzes Thema ein Lustspiel schreiben. Als solches gab man ihm die Redensart: „*Antes quero asno que me leve, que cavallo que me derrube*", d. h.: „Ich will lieber einen Esel, der mich trägt, als ein Ross, das mich abwirft." Der Dichter erfand nun folgende Handlung. Die schöne Inez Pereira hat sich ins Köpfchen gesetzt, ihr künftiger Gatte müsse ein hochgebildeter und kluger Mann sein. Sie verschmäht deshalb den gutmüthigen und wohlhabenden, aber etwas beschränkten Pero Marquez. Endlich wird durch zwei jüdische Heirathsvermittler ihr Ideal zur Wirklichkeit: sie wird die Gattin eines musikalisch und geistig gebildeten Escuderos. Bald

zeigt sich die Schattenseite ihrer Wahl, denn der wenig begüterte Gemahl hält sie sehr knapp, überwacht sie genau und zeigt überhaupt einen Mangel an Duldsamkeit, welcher dem etwas leichtlebigen Naturell der jungen Frau in keiner Weise zusagt. Selbst als er in den Krieg zieht, trifft er seine Vorsichtsmassregeln, dass Inez seine Abwesenheit nicht misbrauche. Unter solchen Umständen erscheint dem Dämchen die Nachricht, ihr Gatte sei im Kriege gefallen, als eine wahre Heilsbotschaft. Sie hat nichts Eiligeres zu thun, als den früher verschmähten gutmüthigen Pero Marquez zu heirathen, der sie wirklich alles thun lässt, was sie will, und den sie infolge dessen in grösster Kürze zum Hahnrei macht. — Sehr moralisch ist diese Fabel nicht, aber sie ist höchst komisch ausgeführt, und die Charakterzeichnung der Personen ist für die Epoche ganz vortrefflich.

Noch unmoralischer in der Tendenz, aber ebenfalls mit attischem Witz geschrieben, ist das „Auto dos Fisicos". — Ein Geistlicher, welcher ein Mädchen hoffnungslos liebt, geräth hierüber in einen derartigen Zustand, dass man ihm nacheinander vier Aerzte schickt. Jeder verordnet etwas anderes, und der letzte findet die Sache so bedenklich, dass er dem Patienten anräth, einen Beichtiger kommen zu lassen. Dies geschieht, und der Kranke gesteht dem Seelenarzt, dass seine tödliche Krankheit die Liebe sei. Während man nun denken sollte, der Beichtiger ermahne den sündigen Priester zur Busse, behandelt derselbe die Sache als Scherz und erklärt, das Lieben sei keine Sünde, denn Gott habe es selbst verordnet. Als Beweis führt er an, Gott habe gesagt, dass der Mann für das Weib (!) — in diesem Falle Eva — Vater, Mutter und alles verlassen solle, und obgleich manche Gelehrte behaupteten, dies verstehe sich nur für die Ehefrau, so sei ja Eva noch gar nicht verheirathet gewesen, als Gott dies verordnet habe. Natürlich verstehe sich dieses Verlassen nur für den Fall, dass die Frau hübsch sei, nicht für irgendeine Unappetitliche. — Kann man sich etwas Freieres denken?

An dieses Stück reiht sich naturgemäss die Bemerkung, dass unser Dichter in einer ganzen Reihe seiner Comödien die Geistlichkeit auf die unbarmherzigste Weise verhöhnt und gegeisselt hat, was um so merkwürdiger ist, als der grösste

Theil dieser Stücke unter der Regierung des fanatischen Johann III. von Portugal verfasst und vor demselben aufgeführt wurde.

Gil Vicente war ein vielseitiger, fruchtbarer und höchst begabter Dichter. Seine Mängel sind diejenigen seiner Zeit, seine Vorzüge seine eigenen, und wäre er ein Jahrhundert später geboren worden, so würde er jetzt eine der ersten Stellen in der altspanischen Dramatik einnehmen.

Bartolomé de Torres Naharro.

Dieser für die altspanische Dramatik hochbedeutende Dichter wurde gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts zu La Torre bei Badajoz geboren. Ueber seine Jugendzeit fehlen biographische Nachrichten; man weiss indessen, dass er infolge eines Schiffbruches als Gefangener nach Algier kam, später ausgelöst wurde und dann eine Zeit lang in Rom unter dem Schutze des Generals Fabrizio Colonna lebte. Die in der Hauptstadt der Christenheit herrschenden Laster veranlassten ihn zu einer Satire, welche seine Verbannung zur Folge hatte. Diese Satire ist offenbar diejenige, welche in seiner „*Propaladia*“ als „*Capítulo III de Diversos*“ abgedruckt ist, ein Umstand, der merkwürdigerweise den Literarhistorikern entgangen zu sein scheint, da sie nur in ganz allgemeinen Ausdrücken von dieser geharnischten Composition sprechen. In der That kann es nicht wundernehmen, dass dieselbe den Zorn der römischen Machthaber auf sich zog. Für diejenigen unserer Leser, welchen ein Exemplar der „*Propaladia*“ nicht zu Gebote steht, seien — unter vielen andern — folgende Ehrentitel aufgezählt, mit welchen Rom belegt wird: Haupt der Unflätigkeit; allgemeine Stiefmutter; Schlachthaus der Guten; Sklavin der Schurken; Sünderhöhle; Paradies der Wollust; ein Markt, auf welchem verkauft wird, was nie einen Preis hatte (Sündenablass) u. s. w. Hätte Luther dies geschrieben, so würde man sich nicht darüber wundern. — Der verbannte Dichter flüchtete nach Neapel, wo er den Schutz der Dichterin Vittoria Colonna (Tochter des Generals Fabrizio Colonna) und ihres berühmten Gatten, des Marquis von Pescara,

genoss. Dort gab er 1517 eine Sammlung seiner Werke heraus, die er „*Propaladia*“ benannte. Sein weiterer Lebenslauf ist für uns in Dunkel gehüllt.

Torres Naharro erscheint auf den ersten Blick als ein selbstbewusstes Talent, denn obgleich er lange in Italien lebte und seine Stücke dort oft aufgeführt wurden, widerstand er der Versuchung, dem damals fortgeschrittenern italienischen Kunstdrama nachzueifern. Er bildete im Gegentheil die Form des spanischen Dramas aus, welche er bei Juan del Encina fand, und hat dadurch der Literatur seines Vaterlandes einen grossen Dienst erwiesen. Die künstlichen Versformen entlehnte er ebenfalls dem Encina, welcher seinerseits ohne Zweifel durch die Verskünsteleien der zeitgenössischen höfischen Cancioneros beeinflusst worden war. Der Fortschritt indessen, welchen Torres Naharro anbahnte, war eine bedeutende Erweiterung der dramatischen Fabel. Wenn auch einzelne seiner Comödien, wie die „Soldadesca“ und „Tinelaria“, gar keine dramatische Handlung, andere nur eine ziemlich einfache aufweisen, so ist z. B. der stoffliche Inhalt der „Comedia Aquilana“ ein verhältnissmässig sehr reicher. Ausserdem führte er einzelne charakteristische Eigenthümlichkeiten in die spanische Comödie ein, welche seinem grossen Nachfolger Lope de Vega direct den Weg ebneten. Hiermit meinen wir hauptsächlich die Einführung der „Graciosos“, d. i. der Diener und Zofen, welche die Liebesverhältnisse ihrer Herrschaften parodiren, wie z. B. in der „Himenea“ und „Aquilana“; ferner das Ständchen in der „Himenea“, das Handhaben des brüderlichen Dolches in der gleichen Comödie und den verkleideten Prinzen in der „Aquilana“. Der Boden für Lope de Vega war durch unsern Dichter vollständig vorbereitet, und wäre das „Wunder der Natur“ etwa siebzig Jahre früher geboren worden, so hätte es der unmittelbaren Nachfolger des Torres Naharro nicht bedurft, um die Wunderblume der spanischen Nationaldramatik um sieben Jahrzehnte früher zur Entfaltung zu bringen. Im Gegentheil konnten die Productionen späterer Dichter Lope de Vega nur auf andere Wege führen, und dass er — den genannten grossen Zeitraum zurückspringend — die von Torres Naharro angebahnte nationale Form aufgriff und unendlich vervollkommnete, ist eben, wie in der Einleitung gesagt, der vollgültigste Beweis für sein

unbedingt selbständiges Genie und für die Fundamentirung des spanischen Nationaldramas auf seine Persönlichkeit.

Gehen wir von dieser abschweifenden Bemerkung zu den einzelnen Dramen des Torres Naharro über, so finden wir die einfachste und noch recht rohe Handlung in der „Jacinta". — Divina, die Besitzerin eines Schlosses, hat die unangenehme Gewohnheit, vorüberziehende Reisende mit Güte oder Gewalt anhalten und nach ihrer Feste bringen zu lassen, um ihre echt weibliche Neugierde durch Ausfragen über die Vorgänge in der Welt zu befriedigen, eine Gewohnheit, welche nach Cäsar („*De bello gallico*", Lib. IV, Cap. V) auch die alten Gallier besassen. Einstmals werden drei Reisende zu ihr gebracht, deren einer — Jacinto — ihr so gut gefällt, dass sie ihn zum Gatten nimmt. Das Stück schliesst mit einem Villancico in der Art des Encina. Die beissend satirische Stelle über die Verderbniss Roms ist so oft angeführt worden, dass sie uns der Leser erlassen wird, um so mehr, als die oben angeführte Satire der „*Propaladia*" bedeutend schärfer ist.

Die Fabel der „Comedia Himenea" ist die am besten geführte, diejenige der „Comedia Aquilana" die reichste. Letztere lässt sich wie folgt zusammenfassen. Aquilano, Kronprinz von Ungarn, dessen Vermählung mit Felicina, der Tochter des Königs Bermudo von Leon, auf diplomatischem Wege eingeleitet ist, kommt — von dem Bildnisse seiner Braut entzückt — verkleidet nach Spanien, um allein durch die Anziehungskraft seiner Persönlichkeit ihre Liebe zu erringen. (Das gleiche Motiv, welches die spätern spanischen Dichter häufig benutzt haben, bildet auch einen Hauptheb el der weiter unten zu besprechenden „Himenea".) Diese Eroberung gelingt ihm, aber da ihm die Infantin nicht auch ihre Tugend opfern will, verfällt er in tiefe Schwermuth. König Bermudo, welcher ihn sehr liebt, befiehlt seinen Aerzten, Aquilano's Heilung zu versuchen. Einer derselben, Esculapio, räth ihm, den Kranken durch den Anblick schöner Frauen zu zerstreuen. Der ehrgeizige Heilkünstler scheint in dieser Curmethode so weit zu gehen, dass er seine eigene schöne Gemahlin zu dieser Schaustellung befiehlt, während der König die Infantin mit ihren Hofdamen an Aquilano vorbeiziehen lässt. Während dieses Schauspiels hält Esculapio den Puls des Kranken in der Hand und beobachtet, dass dessen Auf-

regung beim Vorbeigehen der Infantin am heftigsten ist. Nachdem er das Uebel erkannt, handelt es sich darum, dem König die Pille schonend beizubringen. Er gebraucht die List, demselben seine Vermuthung auszusprechen, Aquilano's Schwermuth entspringe der Liebe zu seiner (Esculapio's) Gemahlin. Der König sucht ihn darauf, in seiner blinden Zuneigung für den Kranken, zu überreden, er möge dessen Heilung durch Aufopferung seiner Gattenehre versuchen. Nun darf der Arzt erwidern, der Monarch möge seinen eigenen Rath befolgen, denn Aquilano's wahre Geliebte sei die Infantin. Der König geräth ausser sich und ist halb entschlossen, Aquilano hinrichten zu lassen. Die Infantin will deshalb ihrem Leben ein Ende machen, erhält aber zu rechter Zeit die freudige Nachricht, dass ihr Geliebter sich als Erbprinz von Ungarn entpuppt hat und deshalb mit Bewilligung ihres Vaters ihr Gemahl werden kann. — Man sieht, dass hier die Geschichte des Antiochus und Seleucus benutzt ist. Das Stück hat gute dramatische Momente. Ein Liebesverhältniss des Dieners Aquilano's mit der Zofe Felicina's läuft neben der Haupthandlung her.

Diejenige Comödie unsers Dichters, welche der spätern Lope'schen Form am meisten den Boden geebnet hat, ist die „Comedia Himenea", ein wirklich verdienstliches Stück. Die Handlung ist logisch und sehr einfach, der Dialog sogar etwas primitiv geführt. — Himeneo, ein Edelmann, möchte Febea, die Schwester eines Marquis, erst durch persönliche Liebenswürdigkeit erobern, ehe er die Heerstrasse der Werbung bei ihrem Bruder betritt. Er bringt ihr deshalb häufige Nachtständchen und sagt ihr am Gitterfenster galante Süssigkeiten. Er besiegt wirklich ihr jungfräuliches Herz und erhält ein nächtliches Stelldichein. Die Ansichten des Marquis, welcher der Sache auf die Spur kommt, weichen natürlich von denjenigen des Liebhabers bedeutend ab: er überfällt eines Nachts das Liebespaar und setzt, nachdem Himeneo geflohen, der schuldigen Schwester den Dolch auf die Brust. Diese verwickelt ihn indessen in eine ziemlich weitläufige Discussion über das Vorgefallene, was Himeneo Gelegenheit gibt, mit Hülfstruppen in Gestalt seiner beiden Lakaien zu erscheinen und den Zorn des Marquis ausserdem durch Erklärung seiner ehrlichen Absichten auf Febea zu beschwich-

tigen. Hierauf singen alle einen Villancico. Die typische Aehnlichkeit mit der spätern *Capa y espada*-Comödie liegt auf der Hand.

Die andern Stücke unsers Dichters weisen nur grössere Unförmlichkeiten auf, ohne ein weiteres Licht auf die Entstehung des spätern Dramas zu werfen. So ist die „Serafina" ein rohes Werk und behandelt eine Bigamiegeschichte, wie sie später die valencianische Schule vorzuführen liebte; die Personen sprechen vier verschiedene Sprachen: castilianisch, valencianisch, italienisch und lateinisch. — In der „Trofea" wird König Emmanuel von Portugal verherrlicht. — Die „Soldadesca" ist eine Reihe loser Bilder aus dem Soldatenleben, die „Tinelaria" aus dem Dienerschaftszimmer eines römischen Cardinals. Beide sind derbe, unzusammenhängende, aber mit kräftigen Pinselstrichen hingeworfene Malereien, in beiden herrscht ein ähnliches Sprachengewirr wie in der „Serafina".

Die Comödien des Torres Naharro sind in fünf Acte eingetheilt, welche er zuerst „*Jornadas*" nennt; sie beginnen mit einem „*Introito*" (der „*Loa*") und einer Inhaltsangabe (*Argumento*) und schliessen gewöhnlich mit einem Villancico. In der Vorrede zu seiner „*Propaladia*" hat der Dichter einige Ansichten über das Drama geäussert. Dieselben sind an sich der nähern Erwähnung nicht werth, haben aber das Verdienst, das ängstliche Anklammern an die classischen Kunstkritiker und Musterdichter als unnöthig zu bezeichnen und den neuern Dichter auf den Weg der selbständigen Natürlichkeit zu weisen. Dieser Fingerzeig mag immerhin nicht ohne Einfluss auf Lope de Vega gewesen sein.

Als bemerkenswerthe Stücke aus dieser Zeit dürfen noch Cristóbal de Castillejo's Farsa „La Costanza" und Francisco de Avendaño's „Comedia Florisea" erwähnt werden. „La Costanza", ein Jugendwerk des bekannten Dichters, glänzt ebenso sehr durch kernige, idiomatische Diction, als durch schamlosen Dialog. Die „Comedia Florisea" ist die erste Comödie in drei Jornadas und hat eine fortlaufende, wenn auch ungelenke Handlung. Beide Stücke sind in Versen geschrieben.

Müssen die Werke der bisher besprochenen Schriftsteller mehr der Kunstdichtung beigezählt werden, so stellt sich der jetzt zu besprechende

Lope de Rueda

als echter Volksdichter dar, dessen Stücke den Geschmack des Volkes für theatralische Darstellungen in hohem Grade weckten und mehr hierdurch, als durch ihre Form, den Boden für die Lope de Vega'sche Comödie weiter vorbereiteten.

Böhl de Faber sagt bei Gelegenheit einer kurzen Notiz über diesen Dichter, derselbe habe anscheinend seine Stücke ohne Kenntniss derjenigen seiner Vorgänger geschrieben. Dies ist immerhin möglich, wenn auch nicht wahrscheinlich. Allerdings ist zwischen den künstlichen Versmaassen seiner höfischen Vorgänger und seiner kernigen Prosa, sowie seinen handwerksmässigen Reimen kein Vergleich möglich: dies wird aber wohl daher rühren, dass Rueda als erzogener Handwerker entweder nicht im Stande oder nicht gewillt war, diese Formen nachzuahmen und weiter zu führen. Dieser Gedanke scheint dem sonst sehr feinsinnigen Kunstkritiker nicht gekommen zu sein, ebenso wenig aber der, dass Lope de Rueda allerdings einem Vorbilde gefolgt ist, welches ihm erreichbarer, volksthümlicher schien. Wir meinen die „Celestina", jene gewaltige dramatische Novelle, welche nur wegen ihrer Unaufführbarkeit nicht in unsern Rahmen gehört, jene Mutter unzähliger ähnlicher Productionen, welche den Büchermarkt des sechzehnten Jahrhunderts überschwemmten. Dass Lope de Rueda als Schauspieler die übermässige Ausdehnung seines Vorbildes in die Grenzen der Aufführbarkeit zurückgedrängt hat, ist wohl natürlich genug; im übrigen aber ist sowohl die lebhafte, kernige Sprache, die unverhältnissmässige Ausdehnung der Scenen zwischen den Dienern, die öftere Anwendung von Sprichwörtern und der ganze Ton durchaus in der Art des genannten Musters. Eine äusserliche Bestätigung des Gesagten liegt darin, dass die „Celestina" von unserm Dichter zweimal ausdrücklich erwähnt wird, und zwar in der „Eufemia" und in dem „Rufian cobarde". Der Volksdichter hat durch diese Anlehnung allerdings — wie bereits gesagt — nicht die Form des spanischen Nationaldramas weiter gebracht, wohl aber ist der lebendige dramatische Geist, der seine Stücke durchweht

und der bei der „Celestina" wegen ihrer Unaufführbarkeit bei dem Volke nicht zur Geltung kommen konnte, von grossem Einfluss auf die wachsende Beliebtheit dramatischer Vorstellungen gewesen.

Unser Dichter, über dessen Jugendjahre Nachrichten fehlen, war von Gewerbe ein Goldschläger, verliess diese Beschäftigung in spätern Jahren, wurde Schauspieldirector und Dichter und führte seine eigenen Werke zwischen 1544 und etwa 1565 in verschiedenen Städten Spaniens mit grossem Erfolge auf. Cervantes spricht (im Prolog der „*Ocho Comedias*") aus eigener Anschauung von dem bedeutenden Talente Rueda's als Schauspieler und von der Art, wie er seine Stücke in Scene setzte. Sein Tod muss Ende 1565 oder Anfang 1566 erfolgt sein, und seine Beisetzung geschah in ehrenvollster Weise im Dome zu Córdoba.

Seine dramatischen Arbeiten zerfallen in drei Klassen: die Comödien, die „Coloquios" (Gespräche) und die „Pasos" (die spätern Entreméses). Seine Hauptstärke liegt in den letztern und in den komischen Theilen seiner Comödien, also auf der Seite des kernigen, nüchternen Verstandes. Dies stimmt mit seiner Erziehung überein und geht auch daraus hervor, dass er eine erträgliche Fabel nur zu Stande brachte, wenn er einem Muster folgte — wie bei der „Eufemia" und den „Engaños" —, während er bei der „Armelina", welche seine eigene Erfindung zu sein scheint, nur den tollsten Unsinn zusammenschweisste, gleich allen nüchternen Verstandesmenschen, wenn sie in das Reich der Phantasie übergreifen.

Bei weitem die beste seiner Comödien ist die „Eufemia", in welcher er einer bekannten Novelle des Bocaccio oder einer spanischen Bearbeitung derselben folgte. Die Sprache des Stückes ist ausserordentlich idiomatisch und erinnert beständig an die „Celestina", dagegen ist die Führung der Handlung eine sehr ungefüge und mangelhafte. — Leonardo, ein unbegüterter Hidalgo, verlässt seine Schwester Eufemia, um bei Valiano, einem reichen Edelmanne, Dienste zu nehmen. Er steigt in dessen Gunst und Vertraulichkeit bald so hoch, dass er Gelegenheit hat, sich mit ihm von den Tugenden seiner Schwester Eufemia zu unterhalten. Damit erweckt er in Valiano den Wunsch, eine so mustergültige Gattin zu erringen. So weit geht alles gut, aber Leonardo's rasches Emporkom-

men hat ihm in Paulo, einem andern Diener Valiano's, einen bittern Feind erweckt. Dieser glaubt, die Stellung des verhassten Günstlings am besten dadurch zu untergraben, dass er auf dessen gepriesene Schwester einen schnöden Verdacht wirft. Als anscheinendes Beweisstück verschafft er sich — da er Eufemia ihrer zurückgezogenen Lebensweise halber nicht einmal zu Gesicht bekommen kann — durch eine List von deren Zofe das Haar eines Muttermals auf ihrer Herrin Brust. Hiermit ausgerüstet, gelingt es ihm, Valiano den Glauben beizubringen, er habe der Jungfrau heimlichste und grösste Gunst genossen. Valiano ist so aufgebracht über das vermeintliche Verbrechen Leonardo's, ihm ein solches moralisches Ungeheuer zur Gattin empfohlen zu haben, dass er ihn zum Tode verurtheilt. Aus dem Kerker schreibt Leonardo deshalb einen schmähenden Brief an Eufemia, in welchem er ihr vorhält, dass er ihrer Sünde wegen sterben müsse. Das unschuldige Mädchen geräth ausser sich, geht aber der Sache auf den Grund und hört von ihrer Zofe, auf welche Weise ihr Haar in Paulo's Besitz gekommen ist. Sie entschliesst sich nun, den Verleumder durch eine List zu überführen, begibt sich incognito in Valiano's Palast und klagt Paulo an, er habe ihr während einer Schäferstunde ein kostbares Juwel entwendet. Paulo schwört, er habe sie nie gesehen, könne also den fraglichen Diebstahl nicht begangen haben. Nun entdeckt sich Eufemia, und der Betrug liegt am Tage. Valiano lässt Paulo statt Leonardo's hinrichten, setzt letztern wieder in seine volle Gunst ein und reicht Eufemia die Hand.

Die „Comedia de los Engaños" (nach einer Novelle des Bandello) und die „Comedia Medora" (eine schwache Copie der „Engaños") wenden jenen rohen und bequemsten aller dramatischen Hebel, eine täuschende Aehnlichkeit zweier Personen — in beiden Fällen Geschwister — an. Die Vergleichung beider Stücke liefert einen schlagenden Beweis für unsere obige Behauptung, dass Lope de Rueda die poetische Erfindungskraft vollständig gefehlt habe. Denn während die Handlung in den „Engaños" immerhin eine verhältnissmässig interessante ist, da sich Rueda an die benutzte Novelle anlehnen konnte, so ist die Fabel der „Medora" so unendlich ärmlich, dass sie eigentlich nur den Rahmen zu einer Reihe possenhafter Scenen hergibt.

Etwas weniger ärmlich, aber um so unsinniger ist die Fabel der „Comedia Armelina", welche hier kurz skizzirt werden soll, um unsere weiter oben in Betreff dieses Stückes gemachte Bemerkung zu beweisen. — Armelina, die Adoptivtochter Pascual Crespo's, eines Schmiedes, soll sich mit einem verwitweten Schuhmacher vermählen, will sich aber aus Verzweiflung darüber in das Meer stürzen. Der Gott Neptun erbarmt sich jedoch ihrer und nimmt sie mit sich in sein Wasserreich. Unterdessen ist ein ungarischer Edelmann, Viana, nach Spanien gekommen, um seine Tochter Florentina, welche ihm als Kind geraubt worden ist, zu suchen, da er durch einen maurischen Zauberer (welcher zu diesem Behufe Medea's Geist beschwört) erfahren hat, sie halte sich in diesem Lande auf. Viana's Adoptivsohn und Begleiter, Justo, hat sich seinerzeit in Armelina verliebt und, wie es scheint, Gegenliebe gefunden. Als deshalb letztere verschwunden ist, wird ihre Entführung Justo zur Last gelegt, und dieser soll gerade in Gegenwart seines Adoptivvaters in den Kerker verbracht werden, als im wahren Sinne des Wortes der „Deus ex machina", Neptun, erscheint. Dieser erklärt, Armelina sei die gesuchte Tochter Viana's, Justo aber ein natürlicher Sohn des Schmiedes. Armelina wird nun mit Justo vereinigt, und die kreuzweisen Väter, Pflege- und Schwiegerväter schwimmen in Glück.

Die „Coloquios" machen ihrem Titel („Gespräche") durch breite, langweilige Reden Ehre und sind, mit Ausnahme der darin vorkommenden komischen Stellen, durchaus werthlos. Das „Coloquio de Camila" ist eine schwächliche Vorarbeit zu „Armelina", während das „Coloquio de Timbria" mit Recht die kritische Entrüstung Moratin's erregt. Das blödsinnige Durcheinander von Aussetzungen, unbewussten Verwandtschaften und Verzauberungen (eine Person ist in eine Harpye verwandelt, eine andere in einen hohlen Baum eingezaubert worden) zeigt aufs neue, wie unser Dichter wirklicher poetischer Einbildungskraft gänzlich ermangelte und dieselbe durch berechnete Extravaganz zu ersetzen suchte. Beide Stücke finden ihre Lösung durch einen Deus ex machina. Sie sind in Prosa geschrieben. — Die „Coloquios" in Versen sind, ausser einem Bruchstück, welches Cervantes in seine Comödie „Los baños de Árgel" eingeflochten hat, und demjenigen, welches sich „Prenda de Amor" betitelt, verloren

gegangen. Dieser Verlust ist indessen, nach dem Erhaltenen zu urtheilen, nicht zu bedauern, denn Rueda's handwerksmässige Reime sind mit seiner prächtigen Prosa gar nicht zu vergleichen. Dagegen sind die „Pasos", Prosa-Schwänke oft derbster Art, aber meistentheils von echt komischer Erfindung, sehr bemerkenswerth und dürfen als Vorbilder der spätern „Entreméses" gelten.

Lope de Rueda war ein derb und kernig angelegter Charakter von praktischer Vernunft und feinem Verständnisse für das Bedürfniss der schaulustigen Menge. Hierdurch leistete er der spätern Comödie Pioniersdienste, aber ein Unglück wäre es gewesen, wenn man ihm blindlings gefolgt wäre, denn gerade die Mischung seines derben Mutterwitzes mit der blühenden Einbildungskraft und den poetischen Formen anderer Dichter stempelt das spanische Nationaldrama zu dem, was es ist, zu jener eigenthümlichen Kunstdichtung, die noch heute unsere hohe Bewunderung erregt.

Gleich Lope de Rueda, war auch Alonso de la Vega Schauspieldirector und Dichter. Gleich diesem, scheint er mehr Verstandesmensch gewesen zu sein, denn seine eigenen Erfindungen sind ebenso, oder in noch höherm Grade verzerrt, als die „Armelina" seines Collegen. Zauberer und heidnische Götter mischen sich auch bei ihm in die Alltagswelt. Sein bestes Stück ist „La Duquesa de la Rosa", dessen Handlung sich an eine Novelle des Bandello anlehnt, aber auch in diesem treten gänzlich unmotivirter Weise schemenhafte, allegorische Figuren auf. Es ist, wie auch die beiden übrigen Dramen des Dichters, „La Tolomea" und „La Serafina", in Prosa geschrieben.

Juan de Timoneda,

geboren zu Valencia gegen Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, gestorben etwa 1580 in hohem Alter, verdient nicht allein wegen seiner eigenen Productionen, sondern auch wegen seiner Herausgeberthätigkeit eine besondere Erwähnung in der Geschichte des vor-Lope'schen Dramas. Ihm verdanken wir

die Veröffentlichung einer ganzen Reihe wichtiger Werke der schönen Literatur, wozu ihm sein Gewerbe als Buchhändler die erwünschte Handhabe bot. Besonders hervorzuheben ist die Herausgabe eines Romancero in vier Theilen: „*Rosa de Romances*", sowie im dramatischen Fache diejenige der Werke seines Freundes Lope de Rueda und des Alonso de la Vega.

Was seine eigenen Arbeiten für die Bühne angeht, so nennt er dieselben „Farsas", „Comedias" und „Tragicomedias", ferner „Pasos" und „Autos". Unter den drei erstgenannten Gattungen ist vor allen Dingen die „Comedia Cornelia" hervorzuheben, da dieselbe in Prosa verfasst ist, während Timoneda bei seinen übrigen Stücken die metrische Form angewandt hat. Die Handlung ist — wie in fast allen Dramen des Autors — höchst mangelhaft geführt, dagegen ist der Dialog witzig und natürlich. — In der „Tragicomedia llamada Filomena" wird die Fabel von Progne und Philomene in anachronistischer Weise behandelt. — In der „Paliana" und „Aurelia" hat der Dichter nach Vorgang seines Freundes Lope de Rueda höchst extravagante Fabeln zusammengeschmiedet; in beiden ist ein Nekromant die erste Ursache der dargestellten Verwickelungen. — Um so einfacher, geradezu null, ist die Handlung der „Rosalina". Dieselbe besteht darin, dass sich zwei Kaufleute, Antonio und Leandro, sammt Schwiegervater und Tochter des letztern in ein Kloster zurückziehen. Merkwürdigerweise ist es dem Dichter nicht eingefallen, uns die Umstände, welche diese Personen zu dem genannten Entschlusse veranlassen, auf der Bühne vorzuführen, wenn man hinsichtlich der beiden Letztgenannten nicht etwa die Nachahmungssucht als dramatisches Motiv gelten lassen will. —

Wie bei Lope de Rueda, lag auch bei Timoneda das Haupttalent auf der komischen Seite. So ist seine freie Prosabearbeitung der Menächmen des Plautus: „Comedia de los Menecmos", recht lobenswerth und die Handlung der „Farsa llamada Trapacera", wenn auch derbkomisch und für unsere Begriffe übermässig frei, doch natürlich und lebhaft. Das gleiche Lob gebührt seinen Schwänken, welche — im Gegensatz zu denjenigen Lope de Rueda's — in Versen abgefasst sind. Einen derselben nennt er: „Entremés de un ciego, un mozo y un pobre", das erste Stück, welches die

Bezeichnung „Entremés“ trägt; die andern drei betitelt er „Pasos“. Dass er den Ausdruck „Paso“ indessen mehr als Titel eines kurzen Stückes, denn als Schwank auffasste, geht daraus hervor, dass der „Paso de la Razon, la Fama y el Tiempo“ einfach eine Discussion dieser drei allegorischen Personen über die Geburt Christi ist.

Auch einige Autos sacramentales — jedenfalls von sehr einfacher Construction — und mehrere andere geistliche Stücke, begleitet von den damals üblichen Spässen —, hat Timoneda geschrieben. Dieselben sind jedoch von so grosser Seltenheit, dass selbst Moratin nur ein einziges davon — „Auto de la Oveja perdida“ — zu Gesicht bekommen hat.

Hatte sich schon Timoneda — im Gegensatz zu Lope de Rueda — in seinen meisten Werken von neuem der metrischen Composition zugewandt, so setzten:

Joaquin Romero de Cepeda,

sowie seine sämmtlichen bedeutendern Nachfolger dieselbe wieder in ihre ausschliesslichen Rechte ein.

Von Cepeda's Lebensumständen wissen wir nur, dass er in Badajoz ansässig war. Er ist Verfasser lyrischer Gedichte, einer legendarischen Geschichte der Zerstörung Trojas und zweier Comödien. Letztere, welche uns allein hier zu beschäftigen haben, verdienen eine grössere Beachtung, als ihnen bisher zu Theil geworden ist, denn in einer derselben („Comedia Salvaje“) treffen wir auf die uns von Lope de Vega her so geläufigen „Redondillas“ und eine zweistrophige Romanze, in der andern auf reine „Quintillas“, kurze „Canciones“ und das von Lope und seinen Nachfolgern als poetischer Leckerbissen so oft angewandte Sonett. Diese Neuerungen werden zwar gewöhnlich dem Juan de la Cueva zugeschrieben; da aber Moratin ein Manuscript der „Metamorfósea“ von 1578 gesehen hat, während La Cueva's Comödien erst von 1579 an aufgeführt und 1588 gedruckt wurden, so ist wahrscheinlich unserm Cepeda die Palme der Priorität zuzuerkennen. Nicht genug aber mit diesen äusserlichen Neuerungen, hat der Dichter — unserer Kenntniss nach — in der „Metamorfósea“

den ersten Versuch gemacht, ein psychologisches Problem zu behandeln, eine Aufgabe, welche leider von den spanischen Dramatikern der besten Zeit, mit wenigen Ausnahmen, dem Problem einer verwickelten und spannenden Intrigue hintangesetzt worden ist.

In der „Comedia Metamorfósea" führt uns nämlich der Dichter eine Gruppe von je drei Schäfern und Schäferinnen vor, welche untereinander verliebt sind, aber unglücklicherweise derart, dass die Sympathien nicht zusammentreffen. Als nach vielem Hin- und Herreden den Verschmähenden die Einsicht kommt, dass auf diesem Wege keine Einigung zu erzielen sei, wenden sie ihre Liebe den vorher Verschmähten zu. Diese aber glauben in der plötzlichen Wandlung nur einen Beweis von Wankelmuth sehen zu müssen, und verschmähen ihrerseits die ihnen früher so wünschenswerth erschienenen Liebeswerbungen. Mit einer vorwurfsvollen Rede über die Liebe schliesst das kurze Stück. — Die Sprache des Dichters ist nüchtern, die Verse aber flüssig. Moratin's harte Kritik des Werkchens scheint uns völlig unberechtigt, da er den oben angedeuteten ästhetischen Punkt ganz übersehen hat. Wahr ist es, dass die Behandlung des psychologischen Problems eine sehr einförmige und rohe ist, aber diese Unfertigkeit ist bei einem ersten Versuche wohl selbstverständlich.

Die „Comedia Salvaje" stellt sich in den ersten Acten als eine Nachahmung der „Celestina" in Versen und unter Anwendung anderer Personennamen dar. Die Handlung ist anfangs lückenhaft und ärmlich, verfällt aber am Schlusse in den gegentheiligen Fehler der Ueberbürdung mit unnöthigen Episoden. Die Sprache ist wie bei der „Metamorfósea" innerlich nüchtern, aber die Verse selbst fliessen glatt dahin. Der Inhalt ist folgender. Anacreo, ein Caballero mittlern Standes, liebt die schöne und tugendhafte Lucrecia, die Tochter reicher und edler Aeltern. Diese aussichtslose Neigung vertraut er seinem Diener Rosio an, welcher ihn mit der Hoffnung auf Erreichung seines Ziels durch die Kupplerin Gabrina tröstet. Die Bitten Rosio's und das Geschenk einer goldenen Kette seitens Anacreo's bewegen Gabrina, das Vermittleramt zu übernehmen. Sie führt sich im Hause Lucrecia's als Verkäuferin von allerlei Kleinigkeiten ein, und es gelingt ihr wirklich, die Jungfrau in Abwesenheit ihrer Aeltern zu überreden, ihr nach

dem Hause Anacreo's zu folgen. Als die Aeltern zurückkommen und das Verschwinden ihrer Tochter bemerken, fällt ihr Verdacht sofort auf Gabrina. Sie zwingen diese mittels eines Richters, welcher die Tortur anwendet, zum Geständnisse des Vorgefallenen und eilen dann, ebenfalls in Begleitung der Justiz, nach dem Hause Anacreo's. Hier widersetzt sich Rosio ihrem Eindringen mit bewaffneter Hand und wird deshalb auf offener Bühne aufgeknüpft, während Anacreo und Lucrecia, jedes einzeln, entfliehen. Die Aeltern Lucrecia's suchen diese jetzt in der Umgegend. Sie werden von Räubern angefallen, der Vater wird getödtet, die Mutter von Anacreo gerettet. Kaum ist dies geschehen, so dringen zwei Wilde (Salvajes) auf Anacreo und Lucrecia's Mutter ein, finden jedoch beide ihren Tod, der eine durch Anacreo, der andere durch die in Jägertracht herbeieilende Lucrecia. Nach erfolgter Erkennungsscene werden die Liebenden vereint.

Auch Cepeda war, wie Lope de Rueda, ein Verstandesdichter, aber in höfischen Formen.

Die geistlichen Schauspiele der Periode.

Da die bisher besprochenen Koryphäen der jung aufstrebenden spanischen Dramatik ihre Bedeutung überwiegend dadurch erhalten, dass sie aus den alten kirchlichen Spielen das weltliche Drama entwickelten, so hatten wir bisher — bei Juan del Encina, Gil Vicente u. A. — nur flüchtige Gelegenheit, die sich noch unmittelbarer jenen ältesten Spielen anschliessende religiöse Bühnendichtung der Periode zu besprechen. Dies soll, insoweit es für unsere Zwecke nöthig erscheint, jetzt nachgeholt und derjenige Theil geistlicher Compositionen einer kurzen Betrachtung unterzogen werden, der sich den genannten primitiven Vervollkommnungsversuchen in natürlicher Folge anschloss.

Dass das religiöse Element, nachdem es in Spanien lange Zeit die ausschliessliche Herrschaft geführt, sich von der profanen Bühnendichtung nicht verdrängen liess, sondern neben derselben noch jahrhundertelang eine grosse Rolle spielte, liegt in der Natur der Sache und wird im Verlaufe

unserer Darstellung genügend klar gestellt werden. Die uns augenblicklich zur Betrachtung vorliegende Periode zeigt schon für sich allein eine unabsehbare Reihe geistlicher Compositionen, welche sich am einfachsten in Dramatisirungen biblischer Geschichten und in didaktisch-allegorische Stücke theilen lassen. Es liegt unserm Zwecke zu fern und würde einen allzu grossen Raum beanspruchen, wollten wir hier eine specielle Musterung dieser Arbeiten vornehmen; für unsern Plan genügen allgemeinere Angaben, gefolgt von speciellern Besprechungen einiger einschlägigen Werke, wozu wir hauptsächlich diejenigen des Sebastian de Horozco und des Bartolomé de Palau ausersehen haben.

Eine Uebersicht des allgemeinen Charakters der in Rede stehenden Stücke lässt sich am einfachsten aus der Inhaltsanzeige eines, 95 Nummern enthaltenden Codex gewinnen, welchen die Nationalbibliothek zu Madrid im Jahre 1844 erworben hat. Da dessen Inhalt in Barrera's „*Catálogo*", S. 706 fg., genau angegeben ist, so können wir uns darauf beschränken, einige Stücke hervorzuheben, deren Stoffe theils der Bibel, theils der Heiligentradition entnommen sind. So finden wir dramatisirt: das Opfer Abraham's, die Verbannung Hagar's, die Wanderung Abraham's nach Kanaan, die Flucht Jakob's, die Vermählung Isaak's, den Kampf Jakob's mit dem Engel, die Geschichte des Simson, diejenige des Nebukadnezar und des Ahasver in je zwei Autos u. s. w., sämmtlich aus dem Alten Testament; die Flucht nach Aegypten, die Kreuzabnahme, die Auferstehung, die Himmelfahrt Christi u. s. w. aus dem Neuen Testament; Autos über die Himmelfahrt Mariä, über den heiligen Georg, den heiligen Christoph, die heiligen Kinder Justus und Pastor, die heil. Barbara, Eulalia u. s. w. aus der Heiligentradition. In letztgenannten Stücken darf man entschieden die Anfänge der zu so ungeheuerer Ausdehnung gelangten Heiligencomödie des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts erblicken.

Beiläufig gesagt, sind sämmtliche Nummern des Codex — ausgenommen das verdienstvolle „Auto de Cain y Abel" von dem Maestro Ferruz — anonym. Dieser Umstand ist zu bedauern, wenn ihm auch keine übermässige Wichtigkeit beigelegt werden kann, da der Katalog von Barrera, vervollständigt durch etwa vierzig bisher nicht genannte Dichter-

namen seitens Don Manuel de Cañete's in dessen „*Teatro español del siglo XVI*", ohnedem für das sechzehnte Jahrhundert ein dramatisches Schriftstellercontingent von staunenswerther Stärke aufweist.

Von dieser abschweifenden Bemerkung zurückkehrend, muss unter den unabhängig von dem genannten Codex erhaltenen Stücken aus der biblischen Geschichte die „Comedia Josefina" von Micael de Caravajal hervorgehoben werden, eine Dramatisirung der Erlebnisse des Patriarchen Joseph, welche nach den von Cañete gegebenen Proben eine recht verdienstvolle Arbeit ist. Ebenso dürfen Pedro Altamirando's „La aparicion que Nuestro Señor Jesu Cristo hizo á los dos discípulos que iban á Emaus" und Luis de Miranda's „Comedia Pródiga", eine recht weltlich ausgeschmückte Ausführung des Gleichnisses vom verlorenen Sohn, als bemerkenswerthe Dichtungen bezeichnet werden. Auch eine Heiligencomödie: „Comedia de San Alejo", von Lopez de Ubeda und Cornejo de Rojas erheischt Erwähnung, da dieselbe wahrscheinlich das erste Beispiel einer gemeinsamen Arbeit zweier spanischen Dramatiker ist. Bei allen diesen Stücken ist jedoch stets im Auge zu behalten, dass sie wegen der Einfachheit ihrer Handlung und des Dialogs mit den gleichartigen Dramen Lope de Vega's und seiner Nachfolger überhaupt nicht verglichen werden können. Einen allgemeinen Begriff des Durchschnitts derselben wird der Leser durch kurze Besprechung der Werke des

Sebastian de Horozco

gewinnen. Dieser Schriftsteller war Rechtsanwalt in Toledo und Vater der weit berühmtern Don Juan und Don Sebastian de Horozco y Covarrubias. Sein Hauptwerk, in welchem auch seine dramatischen Arbeiten enthalten sind, der „*Cancionero*", befindet sich als Manuscript in der Columbinischen Bibliothek zu Sevilla, ist aber 1874 von der „Sociedad de Bibliófilos andaluces" durch den Druck veröffentlicht worden. Er muss ein Mann von zwei Naturen gewesen sein, denn während seine lyrischen Gedichte und sein „Entremés" — obgleich letzteres auf den Wunsch einer ihm anverwandten Nonne verfasst und wirklich in deren Kloster aufgeführt

worden ist — oft zuchtlos sind, zeigen seine beiden „Representaciones" eine einfache, wohlthuende Frömmigkeit ohne den Zusatz von Roheit, welchem wir so oft in den spanischen Stücken dieser Art begegnen. Die gleiche Doppelnatur zeigt der später zu besprechende Bartolomé de Palau.

Die erste der beiden Representaciones von Horozco — 1548 in der Kirche, d. i. wohl im Dom zu Toledo dargestellt — behandelt die Parabel im zwanzigsten Kapitel Matthäi. Ein „Argumento" in Quintillas geht voraus, das Uebrige ist in künstlichen „Coplas de pié quebrado" abgefasst. Nach dem „Argument" tritt der Besitzer eines Weinbergs auf und wirbt zwei Tagelöhner für das Umgraben desselben. Später erscheinen zwei abgedankte Soldaten, noch später am Tage ein armer Geistlicher und eine Art Ablassverkäufer, welche sich ebenfalls dem Herrn des Weinbergs für Tagelohn verdingen, da ihre sonstigen Beschäftigungen wenig einzutragen scheinen. Am Ende des Tagewerks werden Alle gleichmässig bezahlt, was den Erstgekommenen Grund zur Klage gibt, obschon sie den ausbedungenen vollen Tagelohn erhalten. Der Herr aber weist diese Beschwerde als grundlos zurück und erklärt, niemand habe das Recht, seine Grossmuth zu beschränken, solange er seine gesetzlichen Verpflichtungen in vollem Umfange erfülle. Am Schlusse wird ein Villancico gesungen.

Die zweite Representacion stellt die Heilung des Blinden (Evang. Johannis, Kap. IX) dar. Ein Blinder wird von Christus auf die bekannte Weise geheilt. Als die Rabbis von dem Wunder hören, lassen sie die Aeltern des Geheilten kommen, um festzustellen, ob er wirklich blind geboren sei. Das Wunder wird bestätigt, Jesus tadelt die geistige Blindheit der Rabbis und entfernt sich. Die Rabbis gehen, der Synagoge Bericht zu erstatten, und die Zurückgebliebenen singen einen Villancico. Auch hier ist alles Anstössige vermieden, obgleich eine Art „Entremés" zwischen einem Rechtsanwalt und einem Processsüchtigen eingeflochten ist und auch eine Scene zwischen dem Blinden und seinem Führer Lazarillo Gelegenheit zu Derbheiten hätte bieten können.

Das „Entremés", von dem oben die Rede war, ist sehr roh, soll aber auch kurz skizzirt werden, da es einen integrirenden Theil der geistlichen Schaustellung bildete. — Ein Bauer will in den Buden der Alcana-Strasse zu Toledo ein

kleines Geschenk für seine Geliebte kaufen. Er trifft auf einen Ausrufer, mit welchem er in eine Unterhaltung geräth. Während dessen erscheint ein Mönch, um Almosen zum Lesen von Messen für die Seelen im Fegfeuer zu sammeln; von diesem verlangen der Bauer und sein Kumpan, er solle sie mit den Waaren eines vorübergehenden Kuchenbäckers bewirthen. Nachdem sämmtliche Kuchen verzehrt sind, will der Mönch nicht zahlen, bequemt sich aber doch dazu, als ihn die Andern mit Prellen auf einem Leintuch bedrohen. — Es scheint wirklich unbegreiflich, dass ein Schwank, so roh in Gedanken und Ausführung, in einem Nonnenkloster aufgeführt werden konnte.

Was nun die didaktisch-allegorischen Stücke der Periode betrifft, so muss vor allen Dingen eines der frühesten sog. „Todtentänze", des segovianischen Tuchscherers Juan de Pedraza „Danza de la Muerte" gedacht werden. Der Inhalt des ebenso naiven als interessanten Werkchens lässt sich kurz fassen. Ein Papst, ein König und eine Weltdame werden nach pomphaften Reden und lebhaftem Widerspruch von dem „Tode" hinweggerafft, während ein Hirte verschont bleibt und von den allegorischen Personen „Verstand" und „Vernunft" gute Lehren erhält.

Eine viel weiter, in der That übermässig ausgedehnte Composition ähnlicher Art ist „Las Córtes de la Muerte", angefangen von Micael de Caravajal, fortgesetzt von Luis Hurtado de Toledo. Man hat in derselben das „Auto de las Córtes de la Muerte" vermuthet, welches in Cervantes' „*Don Quijote*" erwähnt wird. Dies scheint indessen kaum glaublich, denn abgesehen davon, dass einzelne der Figuren nicht übereinstimmen (was man einer Gedächtnissschwäche des Cervantes zuschreiben könnte), ist das Stück so undramatisch als möglich; es ist ein didaktisches Gedicht, eine unendliche Reihe langer Moralpredigten in äusserlich dramatischer Form, welche kein deutsches, wieviel weniger ein spanisches Auditorium ausgehalten hätte. Wenigstens wäre in letzterm Falle Lope de Vega's Aeusserung in seinem Gedichte „*Arte nuevo de hacer comedias*": „Das heisse Blut eines sitzenden Spaniers beruhige sich nicht, wenn man ihm nicht binnen zwei Stunden die Begebenheiten von der Genesis

an bis zum Jüngsten Gericht darstelle", eine schmähliche Verleumdung. Der Grundgedanke, dessen einheitliche Durchführung indessen viel zu wünschen übrig lässt, ist etwa folgender. Der „Tod", überdrüssig der vielen Klagen der Menschheit über sein ungelegenes Kommen, lässt durch die „Zeit" proclamiren, dass er Cortes zur Verhandlung über diesen Gegenstand abhalten werde. Seine Beisitzer sind die Heiligen Augustin, Hieronymus und Franciscus; von seiten des Himmels wohnen zwei Engel, von seiten der Hölle Satanas, die „Welt" und das „Fleisch" den Verhandlungen bei. Die Abgeordneten, welche nacheinander für ihren respectiven Stand erscheinen, sind unter Andern folgende: ein Bischof, ein Hirte, ein Caballero, ein Reicher, ein Armer, ein Ehemann, eine Witwe, ein Rechtsgelehrter, ein Arzt, ein Bauer, eine Dirne, die Philosophen Heraklitus und Demokritus, ein Cazike, mehrere Juden und Mauren, ein Portugiese (Beweis des Rassenhasses der Castilianer gegen diese Nation), allegorische Figuren, die drei Parzen, endlich der Autor selbst. Alle diese bringen ihre Klagen vor und werden durch lange Moralpredigten des Todes und der Heiligen eines bessern belehrt. Der Tod schliesst die Versammlung mit der Prophezeiung vom Kommen des Antichrists, und als Vorspiel hierzu wird Luther von Satanas zu Charon geschleppt und mit dessen Beihülfe verbrannt. Eine kurze Canzone beendigt das Ganze. — Das Werk ist in „Décimas" geschrieben und enthält mitunter lobenswerthe Verse und gute Gedanken. In dramatischer Hinsicht ist es dagegen höchst unbeholfen; selbst von allgemein poetischer Oekonomie zeigt es keine Spur und muss daher als eine künstlerisch unreife Production betrachtet werden, die in keiner Weise über den Durchschnitt der Periode hervorragt.

Interessanter und bedeutend kürzer ist die „Farsa del mundo y moral" von Fernan Lopez de Yanguas. Mit echt praktischem Sinne gibt dieser Dichter seinen allegorischen Figuren durch Bezeichnung des Costüms einen materiellen Körper. So soll die „Welt" als König, der „thierische Trieb" (*Apetito*) als Hirte, der „Glaube" als Dame mit einem grünen Zweige in der Hand dargestellt werden. Die höchst einfache, aber logisch durchgeführte Handlung ist etwa folgende. Der „thierische Trieb" wird von der „Welt" durch alle möglichen Versprechungen — unter andern auch durch

diejenige der Vermählung mit ihrer Schwester Venus — angelockt, sich in ihre Dienste zu begeben. Der „thierische Trieb" geht darauf ein, wird aber erst durch einen Eremiten, dann durch den „Glauben" auf die Unzuverlässigkeit seiner Dienstherrschaft aufmerksam gemacht und auf den richtigen Weg gewiesen. Höchst merkwürdig ist die Erzählung der Himmelfahrt Mariä, welche der „Glaube" bei dieser Gelegenheit zum besten gibt. Hiernach soll die heilige Jungfrau durch die verschiedenen Sphären aufgeschwebt sein und bei den denselben vorstehenden heidnischen Göttern Mars, Jupiter u. s. w. (deren Existenz naiverweise dadurch anerkannt wird) eine sehr liebenswürdige Aufnahme gefunden haben; nur Venus soll aus Scham nicht erschienen sein.

In dem mehrfach erwähnten Codex der Nationalbibliothek zu Madrid findet sich gleichfalls eine Anzahl Stücke dieser Kategorie, z. B. das „Auto de la culpa y captividad", „Auto de la verdad y de la mentira"; ferner eine ganze Reihe Autos, welche die Bezeichnung „Autos sacramentales" verdienen und den spätern Stücken dieser Art den Weg geebnet haben, z. B. „Farsa del Sacramento de las Córtes de la Iglesia", „Premática del pan", „El triunfo del Sacramento" u. a.

Den Schluss dieser Bemerkungen über das geistliche Schauspiel vor Lope de Vega soll die Beschreibung einer höchst interessanten Composition des Baccalaureus:

Bartolomé de Palau,

„La Victoria de Cristo", bilden. Dieses Stück verdient nicht allein wegen seiner Seltenheit und ungewöhnlichen Ausdehnung eine besondere Beachtung, sondern auch wegen des grossen einheitlichen Grundgedankens: der Geschichte der Erbsünde in ihrem Entstehen, ihren Wirkungen und ihrer Aufhebung durch den Erlöser. Wenn auch die chronikartige Ausführung der trefflichen dramatischen Intention nicht entspricht, so ist die letztere unbedingt zu jener Zeit als ein grosses Verdienst zu betrachten, um so mehr, als sie bewussterweise in der „Loa" ausgesprochen wird.

Im Eingang — der „Loa" — redet der Dichter seine Zuhörer in „Versos de arte mayor" an. Er erklärt, die guten

Schauspieldirectoren und Dichter müssten auch „passende", d. i. christliche Stoffe wählen und die üppigen weltlichen Stücke (Autos lascivos profanos) beiseite lassen. Dies wolle der Dichter heute thun, denn sein Stück sei weder Comödie noch Posse, welche von Liebeshändeln, noch von den Thaten des Hercules, Achilles oder heidnischer Götter handle. Er wolle die Geschichte der Erbsünde und ihre Besiegung durch Christus darstellen. Trotzdem sei er zaghaft, vor einem so gebildeten Publikum sein Werk aufführen zu lassen. Er habe deshalb ihn (d. i. den Schauspieler, der die „Loa" aufsagte) gesandt, um im voraus Verzeihung der Mängel zu erbitten.

Hieraus scheint hervorzugehen, dass die Vorstellung nicht in der Kirche, sondern auf einer Bühne stattfand.

Trotz der ungewöhnlichen Länge des Stücks konnte der Dichter viele Einzelheiten infolge des riesigen Stoffs nur sehr summarisch behandeln. Die Handlung erstreckt sich nämlich von Erschaffung der Welt bis zur Auferstehung Christi. Sie ist in sechs Abtheilungen, die sechs Weltalter, eingetheilt, während jedes Weltalter wieder in eine oder mehrere Unterabtheilungen zerfällt, welche der Dichter „Autos" nennt. Die Verse sind theils „Versos de arte mayor", im allgemeinen jedoch künstlich gefügte „Coplas de pié quebrado".

Das erste Weltalter (fünf Autos) reicht von Erschaffung der Welt bis Noah. Es schildert den Sündenfall und damit die Entstehung der Erbsünde, welche als allegorische Person in Begleitung Lucifer's und Satan's fast immer auf der Bühne bleibt. Die Handlung ist in den ersten fünf Weltaltern beständig einer Art: die betreffende gestorbene Person kommt auf die Bühne, hält einen Monolog, will dann den Weg zur Seligkeit wandern, wird aber von der Erbsünde und ihren Spiessgesellen Lucifer und Satan — falls sie, wie Kain, der reiche Geizhals und Judas, sündig ist — in die Hölle geschafft. Hat sie jedoch gerecht gelebt, so wird sie, trotz aller Einwände und Rechtfertigungen, gefesselt in den Limbus gewiesen, da die Erbsünde erst von Christus beseitigt werden kann. So geht es im ersten Weltalter dem gerechten Adam und Abel, im

Zweiten Weltalter (ein Auto, von Noah bis Abraham) dem guten Noah; im

Dritten Weltalter (fünf Autos, von Abraham bis David) dem Abraham, Moses und Simson; im

Vierten Weltalter (vier Autos, von David bis zur babylonischen Gefangenschaft) dem David, Salomo, der Judith, dem Jesaias; im

Fünften Weltalter (fünf Autos, von der babylonischen Gefangenschaft bis zur Auferstehung Christi) dem Jeremias und sogar noch Johannes dem Täufer. — Das

Sechste Weltalter hat nur ein Auto. Im Anfang erscheint die allegorische Figur der Erlösung und hat einen langen Streit mit Lucifer. Nach Abgang des letztern tritt Christus auf, begeht aber gleich die Geschmacklosigkeit, mit lateinischen Brocken um sich zu werfen. Er mischt solche leider auch in seine folgenden Reden, wodurch die eigentliche Katastrophe, welche den Glanzpunkt des Stücks bilden sollte, ganz verdorben wird. Statt eines Villancico bringt der Dichter am Ende ein lateinisches „Canticum" nach Lukas.

Nachdem der Leser sich nach Obigem einen Begriff von dem Grundgedanken und der Structur des eigenthümlichen Werks wird bilden können, bleibt es uns übrig, eine Probe der Diction zu geben. Wir wählen hierzu den Monolog Salomo's im vierten Weltalter, unsers Erachtens die schönste Stelle des Stücks, in der Redeweise seines Hohenlieds gehalten:

Salomon.	**Salomo.**
Pues tan dulce amor me toca,	Da so süss mich Liebe peinigt,
que mis lágrimas derramo,	Dass ich heisse Thränen weine,
venga aquella que tanto amo,	O Geliebte, so erscheine!
y ajunte su linda boca	Sei dein süsser Mund vereinigt
con esta mia.	Mit dem meinen;
Resuene tu melodia,	Lass erklingen deine reinen
amores de mis amores,	Töne, Liebe meiner Liebe,
despierta, flor de las flores,	Blüte aller Blütentriebe!
levántate, amiga mia,	Wache auf, erhebe dich,
alegra con tu alegria	Freundin; es beglücke mich,
y perfeccion	Tief im Herzen,
mi nublado corazon.	Deine Schönheit und dein Scherzen.
Mis tristes ojos aclara,	Stille meiner Augen Thränen,
no te me vendas tan cara,	Gib Gehör jetzt meinem Sehnen,
pues que ves mi aficion.	Da du meine Liebe siehst.
¿ Para qué, mi alma, son	Warum, meine Seele, glühst

tantos enojos?	Zornig du?
Vean tu lumbre mis ojos,	Licht send' meinen Augen zu,
no me tengas afligido,	Lass' von Trauer mich gesunden,
y pues me miras vencido,	Und da du mich überwunden,
sírvete de mis despojos.	Nimm mich ganz als Beute hin.
Mis trabajos á manojos	Stetig wächst mein trüber Sinn,
van creciendo,	Meine Pein,
tú te me vas escondiendo	Denn vor mir verborgen sein
por tenerme más en calma:	Willst du, dass ich dich nicht quäle...
¿qué te ha hecho mi alma,	Ach, was that dir meine Seele,
para que vayas huyendo?	Dass vor ihr du möchtest fliehen?
De continuo voy gimiendo,	Seufzend muss ich mich bemühen,
siempre en vano,	— Nutzlos immer —
por ver tu gesto galano,	Deines Angesichtes Schimmer
con fuego de amor que abrasa.	Zu erblicken, der mich blendet!
Mira que el invierno pasa	Sieh, wie sich der Winter wendet,
y se acerca ya el verano;	Wie der Sommer schon sich naht!
todo el mundo está lozano	Es erfreut der Blüten Staat
con sus flores,	Jeder sich,
ya cantan los ruiseñores,	Nachtigall schlägt inniglich
ya canta la tortolica,	Und das Turteltäubchen singt,
toda planta multiplica	Aus dem Pflanzenstengel dringt
sus ramos, rosas y olores:	Neuer Zweig mit Blütentrieben;
solo yo sin mis amores	Ich allein mit meinem Lieben
desdichado,	Muss verzagen,
me veo del bien privado.	Muss dem Glücke ganz entsagen.
Oh mi alma ¿qué es de tí,	Warum, meiner Seele Licht,
que no te acuerdas de mí?	Ach, gedenkst du meiner nicht?
¿Dónde pones tu cuidado?	Wen wirst du im Herzen tragen?

Dass solche Poesie eine echte Dichterseele erfordert, wird man uns zugeben.

Der Merkwürdigkeit halber soll noch erwähnt werden, dass der gute Baccalaureus nicht zu allen Zeiten die Grundsätze der oben analysirten „Loa" gehegt hat, denn seine Posse „Farsa llamada Salamantina" — wahrscheinlich ein Jugendwerk — muss den zügellosesten der Epoche zugezählt und jedenfalls als „Auto lascivo profano" betrachtet werden.

Wir schliessen hiermit unsere Betrachtungen über das geistliche Schauspiel der Periode, um uns von neuem der weltlichen Bühnendichtung zuzuwenden.

Abschwenken der vor-Lope'schen Dramatik von der beinahe gefundenen nationalen Form zur Kunst-Tragödie.

Wie wir bereits bei Besprechung des Torres Naharro bemerkten, hatte dieser Dichter die spanische Comödie der spätern endgültigen Form ziemlich nahe gebracht. Kein bedeutender Schriftsteller war jedoch seinen Spuren gefolgt, vielmehr hatte der einzige wirklich einflussreiche Dramatiker, der zwischen ihm und den jetzt zu besprechenden Dichtern erschien — Lope de Rueda — das ästhetische Niveau der Comödie durch Anwendung der Prosa und Häufung derbkomischer Scenen stark herabgedrückt. Hiergegen entstand nun eine Reaction, welche darin bestand, dass man erst dem antiken Drama — in Uebersetzungen und Bearbeitungen — Aufmerksamkeit schenkte, dann aber eine eigene Tragödie ausbildete, welche in ihrer Gespreiztheit und ihrem Aufgebot von Blutscenen den schneidendsten Gegensatz zu Lope de Rueda's Compositionen aufwies. Diese behauptete bis zum Erscheinen Lope de Vega's das Feld. Den Weg bahnte ihr Fernan Perez de Oliva, Rector der Universität von Salamanca, geb. etwa 1494, gest. 1533, mit seinen freien Uebertragungen der „Elektra" des Sophokles (*„La venganza de Agamenon"*) und der „Hekuba" des Euripides (*„Hécuba triste"*). Diesem folgte Juan de Malara, Professor zu Sevilla, geb. 1527, gest. 1571 in der gleichen Stadt, welcher nach mehrfachen Zeugnissen eine grosse Anzahl geistlicher und weltlicher Tragödien (Juan de la Cueva gibt dieselbe in seinem *„Ejemplar poético"* in hyperbolischer Weise auf „tausend" an) auf die Bühne brachte. Leider sind dieselben sämmtlich verloren gegangen, und nur der Titel einer derselben: „Tragedia de Absalon", ist auf uns gekommen. Eine Tragödie gleichen Titels wird dem Vasco Diaz Tanco (gest. etwa 1560) zugeschrieben, ebenso zwei weitere Tragödien aus der biblischen Geschichte und eine Reihe anderer dramatischer Compositionen. Auch diese scheinen gänzlich verloren zu sein, was um so bedauernswerther ist, als es höchst interessant wäre, den Einfluss der Werke beider Dichter auf Juan de la Cueva beurtheilen zu können. Letztgenannter Autor hat allerdings noch den grössern Theil seiner dramatischen Stücke „Comödien"

benannt, aber in der That dürften die meisten den Titel „Tragödien" mit grösserm Rechte in Anspruch nehmen. Die bedeutendern Dichter nach Cueva: Jerónimo Bermudez, Cristóbal de Virues, Lobo Lasso de la Vega und Lupercio Leonardo de Argensola, sind ausschliessliche Parteigänger der Tragödie. Selbst der Dichter des „*Don Quijote*" hat in dieser Zeit die tiefernste Tragödie „La Numancia" verfasst, und dass dessen verloren gegangene, gleichzeitige Comödien irgendwelchen bestimmenden Einfluss auf Lope de Vega ausgeübt hätten, scheint im Hinblick auf die erhaltene „El trato de Argel" und überhaupt auf den unbestreitbaren Mangel dramatischen Talents seitens des grossen Roman- und Novellendichters gänzlich ausgeschlossen. Wir haben somit — wie bereits früher erwähnt — die interessante Erscheinung, dass der wahrhafte Schöpfer des spanischen Nationaldramas, Lope de Vega, die zur Zeit seines Auftretens herrschende Geschmacksrichtung ganz ignorirte und auf die embryonische, über sechzig Jahre vorher von Torres Naharro eingeführte Form zurückgriff, um dieser den Prometheusfunken einzublasen. Es gibt keinen glänzendern Beweis für die unbedingte Selbständigkeit seines Genies und seinen vollen Rechtstitel auf den Namen des „wahrhaften Schöpfers des spanischen Nationaldramas", welchen wir ihm oben und an andern Stellen vindicirt haben.

Wenden wir uns nun zurück zu

Juan de la Cueva.

Dieser Dichter ist nicht allein als solcher, sondern auch als Aesthetiker bemerkenswerth. Durch sein bekanntes Werk: „*Ejemplar poético*" oder „*Arte poética española*", führte er die reflectirende Periode der dramatischen Poesie, welche Torres Naharro im Eingange seiner „*Propaladia*" eröffnet hatte, ein gutes Stück weiter. Da Lope de Vega alle Regeln seiner Vorgänger umgestürzt hat, so haben wir uns hier mit dieser Poetik nicht zu beschäftigen; es genüge der Hinweis darauf, als Beweis des reifenden poetischen Bewusstseins, das vielleicht auch mit dazu beitrug, die Tragödie als die theoretisch höhere Kunstform in Schwung zu bringen.

Unser Dichter wurde etwa 1550 zu Sevilla, der Vaterstadt des Juan de Malara, geboren. Er stammte aus adeliger Familie und scheint eine glänzende Erziehung genossen zu haben, welche sein natürliches poetisches Talent aufs kräftigste förderte. Er hat, wie aus Notizen in seinen Werken hervorgeht, einige Zeit in Amerika zugebracht (siehe Gallardo's „*Ensayo*", Artikel „Cueva"). Seine dramatischen Compositionen wurden zwischen 1579 und 1581 zu Sevilla aufgeführt. Sein Todesjahr ist unbekannt, aber dass er noch 1607 lebte, wird durch seine Dedicationsepistel vor dem Gedicht „*Los inventores de las cosas*" bewiesen.

La Cueva war ein vielseitiger Dichter. Er gab lyrische Gedichte, einen Romancero. ein Epos („*La Conquista de la Bética*") und vierzehn dramatische Stücke heraus. Letztere nennt er theils Comödien, theils Tragödien, ohne dabei eine allzu scharfe Grenze zu ziehen; man geht sicherer, wenn man sie in historische und nichthistorische Dramen eintheilt.

Was die historischen betrifft, so hatte Cueva den glücklichen Gedanken, auch die Geschichte seines Vaterlandes zu berücksichtigen. So entstand die „Comedia de la muerte del Rey Don Sancho etc.", in welcher er sich der Chronik und den alten Cid-Romanzen in so enger Weise anschliesst, dass an eine Aufführung ohne die primitive Einfachheit der altspanischen Bühne gar nicht zu denken wäre. Eine ebenso effectvolle als echt poetische Ausschmückung fand der Dichter darin, Bruchstücke der alten Balladen selbst im Texte zu verwenden, ein Mittel, welches von Lope de Vega und dessen Nachfolgern später mit so glänzendem Erfolge angewandt worden ist. — Hierher gehören ferner die Tragödie „Los siete Infantes de Lara", die „Comedia de la libertad de España por Bernardo del Carpio", schliesslich „El Saco de Roma", welches Stück — da es eine beinahe zeitgenössische Begebenheit behandelt — eine kurze Besprechung verdient.

Der Connetable von Bourbon lässt nach einem Kriegsrathe den Befehl zur Erstürmung Roms geben, fällt aber unter den Ersten. Seine Soldaten zerstreuen sich nach Einnahme der Stadt, um zu plündern. Während aber die Spanier angeblich nur auf Beute ausgehen, verüben die Deutschen (nach Lesart unsers Dichters die „Lutheraner") die grössten Scheusslichkeiten. Als Illustration hierzu werden uns zwei

Spanier vorgeführt, welche eine edle Römerin mit ihren zwei Töchtern gefangen nehmen, sie aber später unversehrt gegen ein Lösegeld freigeben. Das Gegenstück bildet ein Deutscher, welcher von Herzog Philibert von Savoyen im Streit mit einem Spanier betroffen wird. Es stellt sich heraus, dass der „Lutheraner" in ein Kloster eingedrungen war und einer Nonne hatte Gewalt anthun wollen, während sie der ritterliche Spanier aus dessen Händen gerettet hat. Der salomonische Urtheilsspruch Philibert's lautet dahin, dass der „Lutheraner" in den Tiber geworfen werde. Das Stück schliesst mit der Krönung Karl's V. in Bologna. — Die Behandlung des Stoffes ist so undramatisch als möglich: lückenhaft, zerrissen, eine Reihe Bilder ohne Zusammenhang.

Aus der alten Geschichte sind die Dramen: „La muerte de Ayax Telamon sobre las armas de Aquíles", „La libertad de Roma por Mucio Scévola" und die „Tragedia de la muerte de Virginia y Apio Claudio". Alle diese Stücke zeigen ebenfalls in der fehlerhaften Führung der Fabel die Kindheit der damaligen dramatischen Kunst.

Weit besser in dieser Beziehung — aber wohl nur aus Zufall, nicht aus künstlerischer Berechnung — ist ein Drama der nichthistorischen Gattung: „El Infamador". — Leucino, ein reicher Lüstling, welcher sich damit brüstet, kein Weib könne seinen Verführungskünsten und seinem Gelde widerstehen, findet diesen Widerstand bei der schönen Eliodora. Selbst seine in allen Ränken bewanderte Abgesandte, die alte Kupplerin Teodora, kehrt unverrichteterweise und thätlich mishandelt von ihrer Botschaft zurück. Voll Wuth hierüber beschliesst er, durch Gewalt zu erreichen, was ihm in Güte versagt wird. Er überrascht Eliodora auf einem einsamen Spaziergange und ist nahe daran, sie zu besiegen, als ihm die Göttin Nemesis erscheint, welche ihm ein schlimmes Ende weissagt, wenn er von seinem Vorhaben nicht abstehe. Während aber Nemesis und später auch Diana Leucino entgegenarbeiten, fühlt sich die Göttin Venus durch die Sprödigkeit Eliodora's gekränkt. Sie steht deshalb Leucino bei, indem sie die Dienerin Eliodora's durch Morpheus in einen tiefen Schlaf versenken lässt, während Leucino in Begleitung mehrerer Kuppler in das Haus eindringt. Eliodora vertheidigt sich und tödtet einen Diener Leucino's, aber der Lärm zieht die Justiz und den Vater des

heldenmüthigen Mädchens herbei. Leucino greift nun zu dem schändlichen Mittel, Eliodora zu verleumden, indem er erzählt, sie habe gleichzeitig ihn und seinen ermordeten Diener geliebt und letztern erstochen, da er die genossene Gunst nicht verschwiegen habe. Eliodora und Leucino werden zur Ermittelung der Wahrheit in den Kerker abgeführt und erstere, auf das falsche Zeugniss eines Dieners hin, zum Tode verurtheilt. Ihr Vater, welcher der Schmach ihrer öffentlichen Hinrichtung zuvorkommen will, schickt ihr ein Gift, welches sich aber in ihren Händen in Blumen verwandelt. Als der Richter sie zur Hinrichtung abholen lässt, findet er zwei von Diana hingestellte wilde Männer vor der Kerkerthür, welche ihm den Eingang verwehren. Gleichzeitig erscheint die Göttin selbst, enthüllt die Wahrheit und befiehlt den Wilden, Leucino in den Guadalquivir zu werfen. Letzterer aber, in Gestalt eines Flussgotts, verwahrt sich gegen eine so schändliche Gabe, und nun wird der Lüstling lebendig begraben, womit die Prophezeiung der Nemesis in Erfüllung geht. — Die Handlung ist reich und einheitlich, wenn auch in ungelenker Weise geführt: die Sprache ist oft glücklich und poetisch. Ein Hauptfehler ist die plumpe Anwendung der Göttermaschinerie, welche Cueva seinen Vorgängern entlehnt, aber in ausgedehnterer Weise angewandt hat. Er hat damit die Grenzen des Epos und des Dramas verwischt.

Von seinen übrigen Stücken dieser Kategorie sind noch zu erwähnen: „La Constancia de Arcelina", eine phantastisch-rohe Composition, ferner die ebenso buntscheckig-abenteuerlichen zwei Theile von „El Príncipe tirano", das erste Beispiel zweier zusammenhängender spanischer Comödien.

La Cueva hat durchgehends seine Dramen in vier Acte eingetheilt und viele verschiedene Versmaasse (Silvas, Terzinen, Octaven, Redondillas) angewandt, welche Neuerung entweder ihm oder wahrscheinlicher Cepeda zuzuschreiben ist. Sein Stil ist ungleich, manchmal wirklich pathetisch, manchmal geradezu unwürdig. Seine Fabeln eigener Erfindung sind in höchstem Grade phantastisch und darauf berechnet, durch rohe Gewaltmittel, wie Geisterbeschwörungen, Morde, Hinrichtungen, Vorführung ungeheuerlicher Charaktere, überflüssige Göttermaschinerie u. s. w., Effect zu machen. Auch hat er keinen Begriff davon, dass aneinandergereihte Bilder kein

Drama sind, und wenn ihm — wie in „El Infamador" — eine Handlung glückte, so war dies eben ein zufälliger Wurf. Trotzdem ist ihm die Anlage zu einem echten Dichter nicht abzusprechen.

Eine Erwähnung verdient hier auch der Dominicanermönch

Jerónimo Bermudez,

welcher unter dem Pseudonym „Antonio de Silva" im Jahre 1577 zwei Tragödien: „Nise lastimosa" und „Nise laureada" herausgab. Dass er sie „erste spanische Tragödien" betitelte, soll wohl heissen: erste vaterländische Tragödien im Geschmack der Antike. Als solche waren sie auch mehr zum Lesen als zur Aufführung bestimmt. Denn ganz abgesehen von der unmöglichen Darstellung der Greuel in „Nise laureada" (wo auf offener Bühne einem Verurtheilten das Herz durch die Brust, dem andern durch den Rücken vom Henker herausgerissen wird), kann man mit Bestimmtheit behaupten, dass kein damaliger Schauspieldirector die Kühnheit besessen haben wird, diese undramatischen, in der Studirstube und für dieselbe verfassten declamatorischen Reden — theilweise Predigten — vor das Publikum zu bringen, welches an die lebensfrischen Stücke eines Torres Naharro und Lope de Rueda gewöhnt war. Man prüfe nur unter anderm die zweite Rede des Bischofs im ersten Acte der „Nise laureada", eine versificirte Predigt, hinter welcher der mönchische Dichter hervorlugt. Von einem wirklichen Einflusse des Bermudez auf die Entwickelung des altspanischen Theaters kann demnach kaum die Rede sein, wenn man ihm nicht etwa die wenig beneidenswerthe Rolle zutheilen will, in seiner „Nise laureada" den blutigen Greuelscenen der spätern Tragödien ein Vorbild geliefert zu haben.

Bermudez wurde in der spanischen Provinz Galicien, etwa 1530, aus vornehmem Geschlechte geboren. Er erwarb sich grosse Gelehrsamkeit und bildete sich dann durch ausgedehnte Reisen aus. Nach Spanien zurückgekehrt, trat er in den Dominicanerorden und wurde Professor der Theologie an der

Universität Salamanca. Er lebte noch 1589; sein Todesjahr ist nicht bekannt.

Der Stoff seiner beiden Tragödien — denn „Handlung" kann man denselben kaum nennen — ist etwa folgender. Der erste Aufzug der „Nise lastimosa" (einer Nachahmung der Tragödie „Ignés de Castro" des Portugiesen Antonio Ferreira) besteht durchweg aus einem Gespräch des Prinzen Don Pedro von Portugal mit seinem Secretär, in welchem letzterer fruchtlos zu beweisen sucht, der Prinz müsse von seiner Verbindung mit Doña Ines de Castro abstehen. Warum er dies thut, wird aus dem folgenden Acte klar, in welchem Pero Coello und Diego Lopez Pacheco, die Räthe des Königs Alfons von Portugal, diesem anrathen, Doña Ines als öffentliches Aergerniss aus der Welt schaffen zu lassen. Im dritten Acte tritt Doña Ines selbst auf, voll trüber Vorahnungen infolge eines gehabten Traums. Diese Befürchtungen verwirklichen sich im folgenden Aufzuge. König Alfons mit seinen Räthen und Gefolge sprengen an, und ersterer gibt — trotz Ines' rührender Bitten und seiner anfänglichen Weichheit — den Tod der „Gerechten" zu, indem er — wie Pilatus — seine Hände darüber wäscht. Der fünfte Act besteht aus einem Gespräch zwischen dem Prinzen und einem Boten, welcher ihm die Unglückspost überbringt. — In „Nise laureada" finden wir Don Pedro als König, dessen einziger Gedanke es ist, den Tod seiner Ines zu rächen. Zu diesem Zwecke unterhandelt er mit König Pedro dem Grausamen von Castilien wegen Auslieferung dreier politischer Flüchtlinge im Austausch gegen die nach Castilien geflohenen Mörder seiner heimlichen Gattin. Trotz Abrathens des Bischofs von Coimbra und des Connetable von Portugal, von welchen der erstere religiöse, der zweite staatspolitische Gründe vorbringt, führt der König seinen Vorsatz durch und lässt die unglücklichen Ausgelieferten auf die haarsträubendste Weise auf der Bühne hinrichten, nachdem die todte Ines ausgegraben und gekrönt worden ist.

Das erste Stück ist wegen seiner Anlehnung an Ferreira dem zweiten allerdings überlegen, aber doch nicht in dem Maasse, wie gewöhnlich behauptet wird. Das Hauptversmaass in beiden ist die elfsilbige reimlose Verszeile (Endecasílabo), aber die Chöre, welche gewöhnlich die Acte schliessen, sind

in verschiedenen, den Griechen nachgeahmten Versmaassen abgefasst. Einige dieser Chöre sind von hoher Schönheit, aber trotz solcher einzelnen Vorzüge fehlt den beiden Tragödien die Hauptsache: der dramatische Geist.

Der Dichter Andrés Rey de Artieda bedarf hier nur einer flüchtigen Erwähnung, da seine Tragödie „Los Amantes de Teruel" ein schwächliches Product mit schlecht geführter Handlung ist, welches den Literarhistoriker lediglich aus dem Grunde interessirt, dass es wahrscheinlich Tirso de Molina's (?) und Montalvan's gleichnamigen Stücken als Vorbild gedient hat.

Der nächste Bühnenschriftsteller, der Verfasser des Trauerspiels „La Numancia", würde uns als Nachahmer Juan de la Cueva's ebenfalls nur kurz beschäftigen, wenn er nicht den Namen

Miguel de Cervantes Saavedra

trüge. Seine Biographie ist so oft geschrieben worden, dass hier eine kurze Recapitulation derselben genügen mag. Miguel de Cervantes wurde als Sohn von Rodrigo de Cervantes und Doña Leonor de Cortinas 1547 zu Alcalá de Henares geboren. Schon in frühester Jugend zeigte er lebhafte Neigung zur Poesie. Universitätsstudien scheint er nicht gemacht zu haben, wohl aber finden wir ihn später als Schüler des gelehrten Humanisten Juan Lopez de Hoyos, Geistlicher und Lehrer an der Hochschule zu Madrid. Dies ist aber erst 1568, und wir haben demnach eine biographische Lücke vor uns, welche der Dichter doch durch Studium irgendwelcher Art ausgefüllt haben muss. Anfang 1569 diente Cervantes dem Kammerherrn des Papstes, Giulio Aquaviva, in der gleichen Eigenschaft. Diese Stellung muss indessen nicht nach seinem Geschmack gewesen sein, denn kurz darauf liess er sich für das spanische Heer in Italien anwerben. In diesem diente er etwa fünf Jahre und trug in der glorreichen Schlacht von Lepanto die Verstümmelung davon, auf welche er noch in vorgerücktem Alter mit so gerechtem Stolze pochte. Auf der Rückkehr nach Spanien wurde er auf der Galere „El Sol"

mit seinem Bruder Rodrigo am 26. September 1575 durch den algerischen Kapitän Arnaute Miami gefangen genommen und nach Algier gebracht. Dort verlebte er fünf Jahre unter fortwährenden Fluchtversuchen, welche jedoch stets vereitelt wurden. Am 19. September 1580 wurde er von den Patres des Auslösungsordens mit Hülfe seiner Familie ausgelöst und kehrte nach Spanien zurück. Hier liess er sich abermals anwerben und befand sich bei der Expedition, welche die Terceira-Insel eroberte, sowie bei dem Seesieg des Marquis von Santa-Cruz über die französische Flotte. Ende 1583 zog er sich vom Militärdienst zurück und kam nach Madrid, wo er seinen Schäferroman „*La Galatea*“ herausgab. Dann vermählte er sich in Esquivias mit Doña Catalina de Salazar Palacios y Vozmediano, die er in genanntem Roman als Schäferin gefeiert hatte. Nun wandte er seine ganze Kraft der Schriftstellerei zu und schrieb etwa 20 bis 30 Dramen, welche Beifall fanden. Zu seinem Unglück — wie er denken musste — verdrängten jetzt Lope de Vega's Comödien alles, was bisher im Drama geschaffen worden war, ein Erfolg, den ihm unser Dichter nie verziehen hat, da er ihm sein Brot nahm. Die Nachwelt aber wird es als ein grosses Glück betrachten, dass Cervantes das dramatische Feld verlassen musste, zu dessen Bebauung er nicht die geringste Anlage hatte, und dadurch auf das Feld der Erzählung verfiel, auf welchem er seine unvergänglichsten Lorbeern errungen hat. Allerdings stellt er selbst im Prolog seiner „Ocho Comedias etc.“ (1615) die Sache so hin, als ob er das Comödienschreiben kurz vor der Popularität Lope de Vega's aus eigenem Antriebe aufgegeben habe; dies ist aber wohl nur Selbsttäuschung. — Mit einigen kleinen Regierungsämtchen, welche ihm noch durch Chicanen, unter anderm auch Gefangenschaft, verbittert wurden, fristete er ein kümmerliches Dasein, bis er 1605 den ersten Theil seines „*Don Quijote*“ herausgab. Der ungeheure Erfolg, welchen dieses Werk hatte, musste ihm für einige Zeit in seinen Geldverhältnissen etwas erleichtern, denn er scheint seine amtliche Stellung aufgegeben und sich wieder ganz der Schriftstellerei gewidmet zu haben. Die „*Novelas ejemplares*“ erschienen 1614, „*El viaje al Parnaso*“ im gleichen Jahre, 1615 der zweite Theil des „*Don Quijote*“ und die acht Comödien, welche er in Nachahmung Lope de Vega's

geschrieben hat. Es ist ein trauriges Zeichen für seine damaligen erneuten Nahrungssorgen, dass er mit diesen acht Dramen sein im „*Don Quijote*" mit so grosser Heftigkeit ausgesprochenes Verdammungsurtheil über die Lope'sche Comödie thatsächlich widerrief. Einige Unterstützung in dieser bedrängten Lage gewährte ihm die Mildthätigkeit des Erzbischofs von Toledo (Don Bernardo de Sandoval y Rojas) und des Grafen von Lemos, bis ihn der Tod aus seinem ebenso ruhmreichen als dornenvollen Leben am 23. April 1616, kurz nach Vollendung seines Romans „*Pérsiles y Segismunda*", abrief.

Seine dramatischen Werke, welche uns hier beschäftigen, sind das Drama „El trato de Argel" und die Tragödie „La Numancia". Dieselben gehören zu den 20 bis 30 Stücken, welche er — seiner eigenen Aussage nach — vor den grossen Erfolgen Lope de Vega's geschrieben hat. Seine 1615 veröffentlichten acht Comödien gehören in eine spätere Periode und werden dort ihre Würdigung finden.

„El Trato de Argel" und „La Numancia" stellen sich als Nachahmungen Juan de la Cueva's dar. Die angewandten Versmaasse, sowie in beiden Stücken der Lieblingseffect seines Vorbildes, eine Beschwörung, ferner dessen allegorischer Apparat und Göttermaschinerie lassen darüber keinen Zweifel zu. Wie „El Saco de Roma" ist „El Trato de Argel" kein Drama, sondern eine Reihe nebeneinander gestellter Bilder, während die „Numancia" in geringerm Grade durch den gleichen Fehler, hauptsächlich aber durch ihren epischen Stoff und die öftere Zerreissung der Handlung durch übernatürliche Figuren und die Göttermaschinerie undramatisch wird. Es treten in dieser Tragödie auf: der Duero mit drei Nebenflüssen, ein Dämon, eine Furie, ein wiedererweckter Leichnam und die allegorischen Figuren Spaniens, des Krieges, der Krankheit und des Hungers, sowie am Schlusse die Fama. Dass bei dem Erscheinen Lope de Vega's das Volk dessen unwahrscheinlichste Fabeln diesen Phantasmagorien vorzog, ist nicht zu verwundern, und selbst die heutige Kritik wird zugeben müssen, dass es darin für wahre Dramatik ein richtiges Verständniss bewiesen hat, denn die „Numancia" ist ein dramatisirtes Epos, ein grossartiges poetisches Gemälde, aber kein Drama. Ihr stofflicher Inhalt ist etwa folgender:

Scipio ermahnt seine Soldaten, deren Mannszucht durch

die lange Belagerung Numantias gelitten hat, in langer Rede zur Besserung. Gleichzeitig gibt er ihnen seine Absicht kund, die Stadt durch Aushungern zur Uebergabe zu bringen. Zu diesem Zwecke soll ein Graben um dieselbe gezogen werden, zu welchem Scipio den ersten Spaten anlegt. Nach Abgang der Römer tritt die allegorische Figur Spaniens auf, welche den vorauszusehenden Untergang ihrer tapfern Söhne beklagt, aber von dem Flusse Duero — begleitet von drei Nebenflüssen — durch Weissagungen über die zukünftige Grösse des Vaterlandes getröstet wird. Der zweite Act zeigt uns die verzweifelnden Numantiner, welche mittels eines Opfers die Absichten der Götter zu erforschen trachten. Als dieser Versuch ungünstig ausfällt, erweckt ein Magier durch eine Beschwörung von ermüdender Breite einen Leichnam, dessen Kundgebungen aber nur die unheilverkündenden Anzeichen des Opfers bestätigen. Nach einem gescheiterten Versuche, Scipio zu einer Entscheidung des Kriegs mittels zweier Kämpen zu veranlassen, kommen die Numantiner zu dem verzweifelten Entschlusse, ihre ganze Habe zu verbrennen und sich dann gegenseitig zu tödten, um der römischen Gier die erhoffte Beute zu entreissen. Vor Ausführung dieser Verzweiflungsthat führt der Dichter das entsetzliche Vorspiel der Hungerscenen vor unser geistiges und körperliches Auge; vor unser geistiges, indem er die allegorischen Figuren des Kriegs, der Krankheit und des Hungers eine Schilderung ihrer Schrecken entwerfen lässt, vor unser körperliches durch Vorführung der hungernden Bürger auf der Bühne. Hier hat auch eine bekannte und ergreifende Episode Platz gefunden. Morandro, ein numantinischer Krieger, hat seiner verhungernden Braut durch einen tollkühnen Einfall in das römische Lager etwas Brot verschafft. Kaum hat er ihr dasselbe übergeben, als er, von der bei seiner verzweifelten That erhaltenen Todeswunde übermannt, sterbend zu ihren Füssen sinkt. — Nun findet der Opfertod der Numantiner statt. Die Römer, welche die Feuersbrunst gesehen und das Geschrei der Getödteten gehört haben, sind erstaunt, als plötzlich tiefe Stille eintritt. Sie legen Leitern an, finden aber nach Ersteigung der Mauern nichts als Schutt und Leichen. Nur ein Knabe, Viriato, hat sich auf einen Thurm geflüchtet, stürzt sich aber — trotz aller Versprechungen Scipio's — von diesem herunter, um dem römi-

schen Feldherrn jedes lebende Wesen zu entziehen, mit dem er in Rom triumphiren könnte. Nun tritt unter Trompetenstössen die Fama auf und verherrlicht den Heldentod der Numantiner.

Bevor wir Cervantes verlassen, mag noch erwähnt werden, dass die „Sociedad de bibliófilos andaluces" neuerdings eine „Comedia de Nuestra Señora de Guadalupe" veröffentlicht hat, welche von deren Herausgeber Don José María Asensio unserm Dichter zugeschrieben wird. Die äusserlichen Gründe, welche für diese Vermuthung angegeben werden, sind höchst fadenscheiniger Natur, ebenso wenig liefert die kritische Betrachtung des Stückchens selbst irgendwelche nennenswerthe Anhaltspunkte für die Autorschaft unsers Cervantes. Da ausserdem der literarische Werth der kleinen Comödie ein nur geringer ist, so kann man die aufgeworfene Frage einfach auf sich beruhen lassen.

Ein Genosse des grossen Cervantes in der Schlacht von Lepanto war

Cristóbal de Virués.

Dieser bedeutende Dichter, bekannter durch sein schönes Epos „*El Monserrate*", als durch seine dramatischen Werke, wurde um die Mitte des sechzehnten Jahrhunderts zu Valencia, der Wiege so vieler Schöngeister, geboren. Er erhielt eine glänzende literarische Erziehung, widmete sich aber schon früh der militärischen Laufbahn. Diese führte ihn nach der Schlacht von Lepanto nach Italien, wo seine Neigung zur Poesie reiche Nahrung fand. Im Jahre 1586 scheint er wieder in Spanien gewohnt und sich mit der Herausgabe seines „*Monserrate*" beschäftigt zu haben, welches 1588 im Druck erschien. Später kehrte er nach Italien zurück und liess 1602 in Mailand das genannte Epos in verbesserter Gestalt drucken. Sein ebenso seltenes als interessantes Buch „*Obras trágicas y líricas*" erschien 1609 in Madrid, aber aus dessen Vorrede geht nicht hervor, ob der Verfasser damals in Italien oder Spanien weilte. Spätere Nachrichten über unsern Dichter fehlen gänzlich.

Seine dramatischen Werke bestehen aus fünf Tragödien, welche sämmtlich in dem erwähnten Buche „*Obras trágicas y líricas*“ abgedruckt sind. In der Vorrede werden wir belehrt, dass der Dichter sie nur zur Unterhaltung und in seiner Jugend verfasst habe. Im übrigen muss er oder sein Herausgeber — die Vorrede trägt keine Unterschrift — einen sehr hohen Begriff von deren Vortrefflichkeit gehabt haben. Die betreffende Stelle lautet folgendermaassen:

„In diesem Buche befinden sich fünf Tragödien, von welchen die ersten vier mit der Absicht verfasst sind, das Beste der antiken Kunst und der modernen Manier zu vereinigen, mit solcher Uebereinstimmung und solcher Aufmerksamkeit betreffs alles Dazugehörigen, dass sie anscheinend auf der Höhe dessen stehen, was man von den Bühnenstücken unserer Zeit verlangen sollte. Die letzte Tragödie „Dido“ ist durchaus im Stile der Griechen und Lateiner, mit Sorgfalt und Fleiss geschrieben.“

Nach dem letzten Passus zu urtheilen, hat man die entsetzlichen Greuel, welche die vier ersten Stücke verunzieren, der „modernen Manier“ zu danken, denn in der „Dido“ findet sich keine Spur davon. Nach den Stücken eines Juan de la Cueva, Jerónimo Bermudez u. A. braucht dies nicht wunderzunehmen. Wie dem auch sei, so hat unser Dichter ebenso wenig die Grenze zwischen Drama und Epos gekannt, als seine Vorgänger. So ist z. B. der höchst dramatische Stoff der „Semíramis“ ganz um seine Katastrophe gebracht, indem der Tod der Heldin nur erzählt wird, ein Fehler, den sich Lope und seine Schüler nicht hätten zu Schulden kommen lassen. Der Inhalt dieses Trauerspiels ist in Kürze folgender:

König Ninus von Assyrien, von der Schönheit der Semiramis, Gemahlin seines Feldherrn Menon, geblendet, entreisst sie diesem, um sich selbst mit ihr zu vermählen. Die Strafe des Tyrannen bleibt nicht aus, denn Semiramis erbittet sich von ihm als Beweis seiner Gunst fünf Tage Regierung, lässt ihm während derselben Gift reichen und regiert dann einige Jahre im Namen ihres Sohnes Ninias, welcher ihr täuschend ähnlich sieht und dessen Kleider sie anlegt. Ninias selbst lässt sie in der Verkleidung einer Vestalin im Tempel unterbringen, während sie den Tod ihres Gemahls vor dem Volke mit der Vorspiegelung beschönigt, derselbe sei von seinen

göttlichen Vorfahren in den Himmel entrückt worden. Der dritte Act zeigt, wie die verworfene Heldin, in blutschänderischer Liebe zu ihrem Sohne entbrannt, diesem die Regierung überträgt. Ninias aber, empört über ihre Schändlichkeit, tödtet im Geheimen die unnatürliche Mutter. Gleichwie diese mit einem ähnlichen Märchen den Mord ihres Gemahls bemäntelt hatte, spiegelt er alsdann dem Volke vor, sie sei — in einen Vogel verwandelt — gen Himmel geflogen. Sein Vertrauter bemerkt hierzu sehr richtig, wie er in dieser Verstellung, wie in den Gesichtszügen, geistig und körperlich seiner Mutter gleiche. Ein Vergleich dieses Stücks mit Calderon's „La hija del aire" ist sehr interessant.

Die Versmaasse, welche Virués in diesem, sowie in seinen übrigen Dramen anwendet, sind reimlose Hendekasyllaben, Quintillas, Octaven und Silvas. Die Führung der Handlung ist eine sehr rohe.

„La cruel Casandra" und „La infelice Marcela" sind so ungeschlacht, so reich an Mordthaten und andern Greueln, dass wir dem Leser die Aufzählung derselben ersparen wollen.

„Atila furioso" weist diese Greuel auch in reichem Maasse auf, aber die Handlung ist einheitlicher und verständlicher, weshalb dieselbe in kurzen Zügen geschildert werden soll. — König Attila führt seine Geliebte, Flaminia, in Pagenkleidung mit sich. Diese wird von der Königin, Attila's Gemahlin, mit Liebesanträgen verfolgt. Die Folge ist, dass Flaminia — in der Hoffnung, nach dem Tode der Königin deren Stelle einzunehmen — auf den Gedanken geräth, diese durch eine List zu verderben. Sie verspricht ihr ein Stelldichein und erhält als Erkennungszeichen ein Kopftuch. Dieses gibt sie Gerardo, einem Anbeter der Königin, und führt Attila zu dem Stelldichein der Beiden. Obgleich aber die Ehebrecher getödtet werden, scheitert Flaminia's Plan, da sich Attila mit seiner schönen Gefangenen, der Königin Celia, vermählt. Flaminia geräth darüber in solche Wuth, dass sie dem König ein Gift beibringt. Dieser aber hat infolge dessen vor seinem Tode einen Rasereianfall, in welchem er Celia und später auch Flaminia tödtet. — Wie roh diese Handlung ist, braucht nicht auseinandergesetzt zu werden. Die Verse des Stücks sind jedoch sehr schön, und die Rasereiscene ist psychologisch interessant, obgleich gerade diese den gallicistisch-

kritischen Zorn Moratin's erregt. Die genannten Eigenschaften: Roheit der Handlung, verbunden mit moralischer Verworfenheit der Charaktere, andererseits die Schönheit der Verse, treten in den besprochenen Tragödien (wie auch im Epos „*El Monserrate*") in den sonderbarsten Contrast und bilden vielleicht die interessanteste Eigenthümlichkeit unsers Dichters.

Aesthetisch weit höher stehend, wenn auch weniger originell, ist die Tragödie „Elisa Dido". Die Handlung ist sehr einfach und folgt der alten, würdigen Auffassung der Didosage. König Jarbas droht Dido, Karthago mit Krieg zu überziehen, wenn sie ihn nicht zum Gemahl nehme. Um das angedrohte Unheil von ihrem Volke abzuwenden, schenkt die edle Königin anscheinend dieser Werbung Gehör, erdolcht sich aber vor Ankunft des zukünftigen Gemahls in ihrer Betkammer. Ihre Beweggründe hinterlässt sie demselben in einem Schreiben. Carquedonio und Seleuco, zwei ihrer Grossen, welche sie beide hoffnungslos liebten, haben sich vorher — wie Max Piccolomini in Schiller's „Wallenstein" auf die Schweden — mit einigen Tausend Getreuen auf das ungeheuere Heer des Jarbas gestürzt und sind vernichtet worden. — Das Stück ist durchaus würdig geschrieben, die Verse sind schön und voll kerniger poetischer Gedanken. Es ist ein wahrer Genuss, dasselbe zu lesen, aber es ist alles eher als ein aufführbares Drama und konnte deshalb auch keine Wirkung auf die Gestaltung der spanischen Nationalcomödie üben. Es ist übrigens geradezu unbegreiflich, wie derselbe Dichter eine „Semíramis" und eine „Elisa Dido" schreiben, wie er in dem ersten Stücke die roheste Leidenschaftlichkeit, im letztern die classischste Ruhe zur Schau tragen konnte. Grosse poetische Gaben hat er in beiden gezeigt.

Eine gewisse Aehnlichkeit mit den Tragödien des Virués sollen diejenigen des Gabriel Lasso de la Vega: „Tragedia de la destruccion de Constantinopla" und „La honra de Dido restaurada" zeigen. Dieselben sind 1587 in dem höchst seltenen Buche: „*Primera parte del Romancero y Tragedias de Gabriel Lasso de la Vega etc.*" veröffentlicht worden.

Lupercio Leonardo de Argensola.

Dieser von seinen Zeitgenossen hochgeschätzte Dichter wurde 1562 zu Barbastro geboren, studirte Philosophie und Rechte in Huesca, ferner Rhetorik, griechische Sprache und römische Geschichte in Saragossa. Im Alter von 23 Jahren wurde er Secretär des Herzogs von Villahermosa und vermählte sich 1587 mit Doña Mariana Bárbara de Albion. Später trat er als Secretär in die Dienste der verwitweten Kaiserin Maria von Oesterreich, und 1599 erhielt er die Anstellung als Chronist von Aragon. Im Jahre 1610 finden wir ihn als Staatssecretär des Vicekönigs von Neapel, Graf von Lemos. Diesen ehrenvollen Posten füllte er drei Jahre aus und starb 1613 zu Neapel, von allen Gebildeten betrauert.

Cervantes hatte im „*Don Quijote*" die drei Tragödien unsers Dichters — „La Isabela", „La Alejandra" und „La Fílis" — so sehr gelobt und gegen Lope de Vega's Dramen herausgestrichen, dass die gelehrte Welt lange Zeit über deren für sicher gehaltenen Verlust untröstlich war. Als sich aber etwa 1770 der Schleier über diesem Isisbilde durch Entdeckung der Manuscripte der „Isabela" und „Alejandra" lüftete, war man ebenso erstaunt und enttäuscht, als der wissbegierige Jüngling zu Sais in Schiller's bekanntem Gedichte. Die Welt hatte einfach einen neuen Beweis erhalten, dass der von Lope beiseite geschobene Dramendichter Cervantes mit einer Art geistiger Blindheit für die Verdienste seines grossen Nebenbuhlers geschlagen war. Um dies dem Leser zu beweisen, möge hier eine Inhaltsangabe der beiden erhaltenen Stücke Argensola's Platz finden.

„La Alejandra." Der alte König Acoreo von Aegypten, welcher seinen Vorgänger Ptolemäus getödtet und das Reich an sich gerissen hat, ist mit einer jungen Sklavin, Alejandra, vermählt. Diese liebt Lupercio, einen Günstling ihres Gemahls. Obgleich sie von ihm verschmäht wird, klagen zwei ägyptische Edelleute, Remulo und Ostilo, sie des Ehebruchs mit demselben an. Der König lässt beide — Alejandra und Lupercio — tödten. Durch die Aufregung des Volks über diese Mordthat begünstigt, erheben Remulo und Ostilo den Sohn des frühern Königs Ptolemäus — Orodante — auf den Thron. Der Tyrann Acoreo wird, nachdem er die unschuldigen

Kinder der Aufrührer geschlachtet hat, getödtet, aber seine Mörder werden von Orodante niedergemacht. Letzterer will sich darauf mit Sila, Acoreo's Tochter, vermählen. Diese aber ist ihrem frühern Geliebten Lupercio noch über das Grab hinaus treu geblieben, erdolcht Orodante und gibt sich dann selbst den Tod. — Wie man sieht, ist diese Handlung lediglich eine Reihe von Schlächtereien und entbehrt vollständig der dramatischen Einheit. Selbst äusserlich betrachtet, ist der Titel falsch, denn Alejandra stirbt bereits im zweiten Act. Der Epilog gibt eine Reihe falscher Moralanwendungen zum besten. Ist dies — selbst im kurzen Auszug, welcher die brutalen Metzgerdetails verschweigt — ein Stück, welches würdig ist, von dem Dichter des „*Don Quijote*" gepriesen zu werden?

Etwas besser ist „La Isabela". — Alboacen, König von Saragossa, liebt Isabela, eine bildschöne Christin. Da jedoch weder Bitten, noch Geschenke, noch Drohungen bei ihr fruchten, verfällt er auf den Gedanken, einen Befehl zur Verbannung sämmtlicher Christen aus Saragossa ergehen zu lassen. Dies hat zur Folge, dass die Verbannten — voran Isabela's Aeltern — diese anflehen, sie möge den König mit einigen erheuchelten Schmeicheleien besänftigen. Isabela muss nachgeben, aber Alboacen hat inzwischen in Erfahrung gebracht, dass sie die Braut des Alcaiden Muley Albenzaide ist, der um ihrer Liebe willen das Christenthum angenommen hat. Aus diesem Grunde fallen Isabela's Bitten bei dem König auf unfruchtbaren Boden, und als er ihr durch eine List das Geständniss ihrer Liebe zu Muley abgelockt hat, lässt er sie sogar durch seinen ersten Rathgeber, den greisen Audalla, in den Kerker abführen. Letzterer hat sich trotz seines hohen Alters ebenfalls in die schöne Christin verliebt und bietet ihr Befreiung an, wenn sie ihn erhöre. Als sie ihn entrüstet abweist, lässt er sie, ohne Vorwissen des Königs, mit dem schon vorher verhafteten Muley auf einem Scheiterhaufen unter empörenden Umständen sterben. Isabela findet ihren Rächer in dem König, welcher Audalla wegen dieser Willkür hinrichten lässt, während Muley's Tod durch des Königs Schwester Aja gerächt wird, die ihn früher ohne Erwiderung geliebt hat. Diese ermordet ihren Bruder mit eigener Hand und stürzt sich dann in einen See. Schliesslich erscheint ganz unnöthiger-

weise der Geist Isabela's, um den Epilog zu sprechen. — Eine ebenso schiefe als überflüssige Rolle spielt der Maure Adulce, der Gast Alboacen's und Anbeter Aja's, welcher letzterer versprochen hat, Muley zu befreien, sich aber selbst den Tod gibt, um dieses Versprechen nicht einlösen zu müssen. — Die entsetzlichen Greuel, welche die Handlung verunzieren, geschehen glücklicherweise meistentheils hinter der Scene. Was indessen die Aesthetik hierdurch gewinnt, verliert die Dramatik, denn der grösste Theil der Handlung löst sich in Declamation auf, und was übrig bleibt, kann keinen Ersatz hierfür bieten. Argensola hat jedenfalls Virués vor Augen gehabt. Hätte er aber, statt dessen Schauerstücke, dessen „Elisa Dido" nachgeahmt, so hätte er wenigstens ein Kunstwerk, wenn auch kein Drama geschaffen. Ueberdies war Virués entschieden ein grösserer Dichter, denn weder der poetische Gedankenfluss, noch die Verse Argensola's reichen an diejenigen seines Vorbildes heran. Trotzdem hat auch er einen sehr hohen Begriff von sich gehabt, denn im Prolog zu „Isabela" (welchen die „Fama" spricht) beglückwünscht er die Zuhörer, dass sie sich zu seinem Trauerspiel eingefunden haben, statt zu „den Liebescomödien, nächtlichen Nachstellungen grüner Burschen und den Leichtfertigkeiten freier Mädchen, Dinge, welche jetzt dem Pöbel gefallen". Dieser Hieb geht offenbar auf Lope de Vega und ist höchst interessant als die erste bestimmte Angabe dieser Art, denn diejenige des Cervantes in der Vorrede zu seinen „*Ocho Comedias*" lautet in zeitlicher Beziehung durchaus unbestimmt. Die „Isabela" aber ist nach einem von Barrera citirten Manuscript spätestens 1581 zu setzen, womit ein Anhaltspunkt für den Beginn der Popularität Lope de Vega's gegeben ist. Dass die damals von ihm bei ihrem Einsetzen so verächtlich betrachtete Flutwelle seine eigenen Greueltragödien sammt denjenigen seiner Vorgänger und Zeitgenossen total wegschwemmen werde, ahnte der stolze Kunstpoet nicht, musste es aber später erfahren.

Fassen wir nun den Inhalt dieses ganzen Abschnitts nochmals kurz zusammen, so finden wir, dass aus den, schon in graue Zeiten hereinreichenden geistlichen Festspielen erst nach

Jahrhunderten — nach Befreiung des ganzen Vaterlandes von dem maurischen Joche — die aufführbaren Eglogas des Juan del Encina entstanden, dass Gil Vicente schon kleine Comödien schrieb, dass Torres Naharro dieselben vervollkommnete und auf den Standpunkt brachte, der mit Lope de Vega's ersten Versuchen beinahe zusammenfällt, dass aber dann mit Lope de Rueda die niedrigere, mit den Tragödiendichtern die theoretisch höhere Kunstform das Wachsthum der wahren Nationalcomödie für lange Zeit hemmte und sogar ganz zu ersticken drohte.

Jetzt aber ändert sich das Bild. Lope de Vega trat auf. Sein Erscheinen machte mit einem Schlage der Unsicherheit, den dramatischen Experimenten ein Ende. Jeder fühlte, dass er die endgültige Form der spanischen Nationalcomödie mit richtigem Griffe erfasst habe. Deshalb jauchzte ihm die Nation mit Begeisterung zu, deshalb wurde er damals genannt und heisst noch heute: „Der Phönix der Dichter."

LOPE DE VEGA.

Der „Phönix der Dichter" wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Seine Aeltern, Felix de Vega und Francisca Fernandez, waren von angesehener Herkunft und stammten aus dem berühmten Thal von Carriedo, der Wiege spanischer Freiheit nach der Eroberung des Landes durch die Mauren. Schon im Alter von fünf Jahren verfertigte der junge Lope Gedichte und theilte — wie Montalvan erzählt — sein Frühstück mit ältern Spielkameraden, damit ihm diese seine poetischen Ergüsse niederschrieben. Im Collegium der Jesuiten studirte er Grammatik und Rhetorik und hörte Mathematik bei dem berühmten Professor Lavaña. Mit der Ausbildung seines Geistes hielt diejenige seines Körpers gleichen Schritt; mit zwölf Jahren hatte er singen, tanzen und fechten gelernt. Einige Jahre später entlief er in jugendlichem Uebermuth seiner inzwischen verwitweten Mutter, in Gesellschaft eines gleichgesinnten Kameraden, Hernando Muñoz. Die beiden Flüchtlinge bereuten jedoch bald ihren unüberlegten Schritt und waren froh, als sie von der ihnen nachspürenden Polizei aufgegriffen und ihren Aeltern zugeführt wurden. Lope's unruhiger Geist brach indessen bald wieder durch, denn nach seiner eigenen Aussage („*Metro lírico á Don Luis de Haro*") kämpfte er mit „drei Lustren" in der spanischen Expedition gegen die Insel Terceira. Bald darauf scheint er vier Jahre auf der Universität Alcalá studirt und dann dem Herzog von Alba als Secretär gedient zu haben. Im Jahre 1584 vermählte er sich mit Doña Isabel de Ampuero, Urbina y Cortinas. Ein Jahr darauf musste er infolge eines Duells, in welchem er seinen Gegner verwundete, nach Valencia flüchten.

Seine Rückkehr nach Madrid erfolgte 1587; 1588 verlor er seine Gattin und ein Töchterchen, die Frucht seiner Ehe. Diese Schicksalsschläge brachten ihn zu dem Entschlusse, nochmals das Waffenhandwerk zu ergreifen. Er liess sich für die „unüberwindliche Armada“ anwerben, aber deren Untergang machte auch seinem Streben nach militärischem Ruhm ein Ende. Er kehrte 1590 nach Madrid zurück und diente als Secretär erst dem Marquis von Malpica, dann dem künftigen Grafen von Lemos, damals noch Marquis von Sarriá. Zwischen 1600 und 1603 vermählte er sich mit Doña Juana de Guardio, einer reichen Kaufmannstochter. Die Früchte dieser Ehe waren Carlos, welcher mit sieben Jahren starb, und Feliciana Felix de la Vega, welche die Gattin eines angesehenen Mannes, Luis de Usateguí, wurde. Doña Juana verschied, nachdem sie Feliciana zur Welt gebracht hatte, etwa 1612. Schon während ihrer Lebzeit hatte Lope sich Untreue gegen sie zu Schulden kommen lassen, sei es, dass er sich nur ihrer Mitgift halber mit ihr vermählt hatte oder dass ihn ihre schwache Gesundheit auf Abwege führte. Seine damalige Geliebte hiess María de Lujan, und von dieser hatte er zwei Kinder: Marcela, welche 1605 geboren wurde und 1688 als Nonne starb, und Lope Felix, der im Alter von fünfzehn Jahren auf der Flotte des Marquis von Santa Cruz bei einem Schiffbruche seinen Untergang fand. Der Tod seiner Gattin scheint indessen Lope zu dem Entschlusse gebracht zu haben, sich zum Priester weihen zu lassen; denn obgleich der Zeitpunkt dieses Ereignisses nicht genau bekannt ist, muss es jedenfalls 1614 oder vorher stattgefunden haben, wie aus dem Prologe des vorgeblichen Avellaneda zu dessen unechtem zweiten Theil des „*Don Quijote*“ hervorgeht. Mit geistlichen und weltlichen Ehren überhäuft, in vollem Schaffensdrange, hätte nun unser Dichter ruhig und zufrieden dem Alter entgegensehen können, wenn ihm nicht die Liebe einen letzten und schlimmsten Streich gespielt hätte. Wie aus einer Reihe unbezweifelt echter, aber erst 1876 in dem interessanten Werke „*Ultimos amores de Lope de Vega Carpio*“ veröffentlichter Briefe Lope's hervorgeht, hinderten ihn weder sein vorgerücktes Alter, noch seine Priesterwürde, einen ehebrecherischen Umgang mit einer feingebildeten, unglücklich vermählten Dame, Doña Marta de Nevares Santoyo, zu unterhalten. Und dieses

Verhältniss war nicht etwa eine schnell auflodernde, dann verglimmende Flamme, sondern ein Umgang, welcher auch nach dem Tode ihres Gatten, bis zu ihrem eigenen Hingang, im ganzen etwa sechzehn Jahre andauerte. Doña Marta wurde schon als dreizehnjähriges Mädchen aus Vermögensrücksichten mit dem körperlich und geistig gleich rohen Roque Hernandez de Ayala vermählt. Sie war 26 Jahre alt, als Lope sie bei Gelegenheit einer Festlichkeit erblickte und sich sterblich in sie verliebte. Für die glühende Zuneigung des gefeierten Mannes empfänglicher, als es die Moralgesetze der Ehe erlauben, hatte sie von seiten ihres nicht mit Unrecht eifersüchtigen Gatten viel zu leiden, bis dessen Tod sie etwa 1619 von der letzten Fessel befreite. Wie rücksichtslos Lope dieses erwünschte Ereigniss geradezu feierte, geht aus seiner Vorrede zu der Comödie „La viuda valenciana" hervor, welche er 1620 veröffentlichte und seiner Geliebten unter deren Pseudonym „Marcia Leonarda" widmete. Nachdem er sie ganz offen mit der nichts weniger als moralischen Heldin des Stücks, der Witwe Leonarda, verglichen hat, kommt er auf ihren verstorbenen Gatten zu sprechen. Hier erlaubt er sich nicht nur rohe Witzeleien über dessen Körperbeschaffenheit, sondern preist offen den Tod, welcher die Welt von einem solchen Menschen befreite. Wer sich für diese unerquickliche Sache näher interessirt, möge den angezogenen Prolog selbst nachlesen. — Eine Frucht des ehebrecherischen Verhältnisses unsers Dichters, Antonia Clara, wurde schon 1617, also noch zu Lebzeiten des betrogenen Gatten, geboren. Das Verbrechen, welchem diese das Licht der Welt verdankte, sollte jedoch an ihrem schuldigen Vater furchtbar gerächt werden, denn kurz vor dessen Tode entlief sie mit einem jungen Edelmanne, wie aus der Ekloge „*Filis*" hervorgeht. Dieser Schlag, sowie die in der Ekloge „*Amarilis*" (zweites Pseudonym Doña Marta's) geschilderte Blindheit, Geistesstörung und der etwa 1633 erfolgte Tod der geliebten Mutter brachen die Kraft des schon greisen Dichters. Bei einer literarischen Festlichkeit, welcher König Philipp IV. präsidirte, überfiel ihn eine Ohnmacht. Er wurde zuerst in das Zimmer seines Freundes, des Dichters Sebastian Francisco de Medrano, dann in seine eigene Wohnung verbracht, wo er am 27. August 1635 verschied. Seine Leiche wurde mit grossem Gepränge

und unter ungeheuerm Zulaufe in der Pfarrkirche des heiligen Sebastian beigesetzt.

Sehen wir nun auf Lope's Charakter zurück, wie er sich aus seiner Biographie, sowie aus seinen eigenen Andeutungen und denjenigen seiner Freunde ergibt, so finden wir, dass seine ungeheuere Fruchtbarkeit und Phantasie a priori eine sinnliche Leichtlebigkeit voraussetzt, welche durch sein Leben bestätigt wird. Der fruchtbarste Dichter und der verhältnissmässig fruchtbarste Musiker — Mozart — waren in dieser Beziehung aus einer Form gegossen. Diese Leichtlebigkeit erstreckt sich auch auf die Hintansetzung seines persönlichen Vortheils, denn trotz der ungeheuern Erfolge seiner Dramen und der fürstlichen Freigebigkeit seiner adeligen Gönner, starb Lope als armer Mann. Seine persönliche Gutmüthigkeit, seine Mildthätigkeit gegen Arme waren bekannt, und so dürfen wir wohl voraussetzen, dass er die ihm zufliessenden Reichthümer theils seiner Tugend, theils seinen Lastern geopfert habe, ohne an die Zukunft zu denken. Auf alle Fälle liegt hierin eine gewisse Entschuldigung für die weiter oben erwähnten Fehler, sowie für diejenigen, welche sich aus seiner „Dorotea" vermuthen lassen, welche wir aber hier nicht berührt haben, da solche moralische Gebrechen ohne directe und unwidersprechliche Beweise besser verschwiegen werden. Lope war ein Kind des Augenblicks, wankelmüthig und schwach im Thun des Guten, ebenso schwach und oberflächlich im Sündigen — eine Improvisatornatur.

Die Anzahl der von ihm verfassten Werke ist geradezu unglaublich. Ausser lyrischen und epischen Gedichten, Romanen und Novellen, hat er ungefähr zweitausend dramatische Stücke verfasst! Dass dieselben oft oberflächlich und unbedeutend sind, ist kein Wunder; das Wunder ist, dass sich so viel unsterblich Schönes darunter findet. Ohne die Kenntniss seiner Stücke ist ein Verständniss des spanischen Nationaldramas nicht möglich, denn jeder folgende Dichter hat aus dem unerschöpflichen Born seiner Phantasie direct oder indirect geschöpft. Ehe wir aber zur Betrachtung seiner dramatischen Thätigkeit in der Praxis übergehen, wollen wir die Theorie seiner Bühnenkunst kennen lernen.

In dem Gedicht „*Arte nuevo de hacer Comedias*" gibt Lope die Grundsätze an, welche ihn bei Abfassung seiner

Comödien geleitet haben. Selbstredend ist dies eine Deduction a posteriori, denn es steht wohl ausser Zweifel, dass Lope's Verfahren anfänglich ein instinctives war. Nach einer Entschuldigung, dass ihm der Charakter des spanischen Volks nicht erlaube, die Regeln der Alten zu befolgen — „denn das heisse Blut eines sitzenden Spaniers beruhigt sich nicht, wenn man ihm nicht binnen zwei Stunden die Begebenheiten von der Genesis an bis zum Jüngsten Gericht darstellt" — gibt er eine etwas verwirrte Geschichte des alten Dramas und kommt dann zu den Regeln des neuen.

Was die Handlung betrifft, so soll das Tragische mit dem Komischen gemischt werden, da dies die Natur vorgebildet hat. Die Fabel soll einheitlich und in keiner Weise episodisch sein, d. h. „nicht mit andern Dingen vermengt, welche vom Hauptgedanken abweichen, noch darf man ein Glied davon wegnehmen können, ohne dass das Ganze zerstört werde". Die Zeit soll sich möglichst in den engsten Grenzen bewegen, wenn sie sich auch nicht auf einen Tag beschränken muss. Ist der Dichter genöthigt, bei historischen Stoffen mehrere Jahre vergehen zu lassen, so soll er dies zwischen zwei Acten thun. Dasselbe Mittel wende er an, wenn eine der Personen eine Reise zu machen hat. Man theile das Stück in drei „Jornadas" (Tagereisen) ein und bemühe sich, in jedem Act den Termin eines Tages nicht zu überschreiten. Im ersten Aufzug gebe man die Exposition, im zweiten verschlinge man die Begebenheiten derart, dass bis zur Mitte des dritten niemand die Entwickelung errathe; die wirkliche Lösung verschiebe man bis zur letzten Scene. Man täusche beständig die Erwartung des Zuhörers, welcher glaubt, von weitem etwas kommen zu sehen. Das Täuschen mit der Wahrheit, wie Miguel Sanchez es in allen seinen Comödien angewandt hat, gefällt sehr, denn dieses doppelsinnige Sprechen behagt dem Volke, da es glaubt, allein zu verstehen, was der Andere sagt. Die Ehrensachen sind als Stoff die besten, da sie jedermann am meisten packen; ebenso die tugendhaften Handlungen, da deren Widerschein sogar auf den Darsteller fällt. Offene Satire ist zu vermeiden. Jeder Act überschreite nicht vier Bogen, da zwölf Bogen das Maass der Geduld des Zuhörers und die Zeitdauer der Vorstellung füllen.

Was die Sprache angeht, so sei dieselbe rein. Man

vermeide gezierte Wörter. Man verschwende geistreiche Einfälle nicht bei gewöhnlichen Gesprächen, sondern verspare dieselben auf Reden, welche überzeugen, anrathen oder abrathen sollen. Man passe die Versmaasse mit Ueberlegung dem Stoffe an; die „Décimas" passen für Klagen, das Sonett eignet sich für einen Wartenden, Erzählungen verlangen „Romances" (die vierfüssigen, assonirenden Verse), wenn sie auch in Octaven noch glänzender erscheinen; die Terzinen sind für ernste Dinge, die „Redondillas" für Liebessachen passend. Sehr wichtig sind die rhetorischen Figuren: die Anadiplose, Anaphora, die Ironie, die Anzweiflung, die Apostrophe und die Ausrufung.

Die Darstellung betreffend, möge der König die königliche Würde, soviel er kann, nachahmen; der Greis bemühe sich, mit sentenzenreicher Bescheidenheit zu sprechen; die Liebenden beschreibe man derart, dass sie den Zuhörer heftig rühren; die Selbstgespräche male man auf solche Weise aus, dass sich der Darsteller verwandle (will heissen, dass er das Gegentheil von dem bekenne, was er im Gespräch mit Andern geäussert) und mit seiner Wandlung auch den Hörer umstimme. Er frage und antworte sich selbst, und wenn er sich beklagt, bewahre er stets den schuldigen Anstand gegen die Frauen. — Die Frauen sollen ihre Benennung nicht Lügen strafen, und wenn sie Männertracht anlegen — was sehr zu gefallen pflegt — so sei es in verzeihlicher Weise. Man hüte sich vor der Darstellung unmöglicher Vorfälle, denn nur das Wahrscheinliche soll nachgeahmt werden. Der Lakai spreche nicht von hohen Dingen, noch äussere er die geistreichen Gedanken, welche wir in einigen ausländischen Comödien gehört haben. In keiner Weise widerspreche sich die handelnde Person, d. h. sie vergesse nicht das Vorhergegangene, wie man es dem Sophokles vorwirft, dass Oedipus sich nicht erinnere, den Laios mit eigener Hand getödtet zu haben. Die Scenen schliesse man mit einer Sentenz, mit Anmuth, mit schönen Versen ab, sodass der abgehende Schauspieler die Zuhörer nicht misvergnügt zurücklasse.

Der Dichter schliesst mit der Selbstanklage, dass er sich erlaube, Vorschriften zu geben, welche wider die Kunst laufen, dass er sich von der Volksströmung fortreissen lasse und

deshalb von Italien und Frankreich als ein Unwissender betrachtet werde. Er müsse indessen seine Grundsätze aufrecht erhalten, denn er habe bis jetzt (vermuthlich etwa 1605) 483 Dramen verfasst, wovon nur sechs nicht gegen die Kunst verstiessen. Im übrigen wäre denselben nicht der gehabte Beifall geworden, wenn er sie auf andere Weise geschrieben hätte, „denn manchmal erregt dasjenige, was gegen die Regeln ist, gerade aus diesem Grunde Wohlgefallen".

Wenn sich auch gegen die angezogenen Kunstregeln in mannichfacher Hinsicht ästhetische Einwendungen erheben lassen, so wäre es für Lope — den Verkünder derselben — gut gewesen, wenn er sich in der Praxis besonders nach denen gerichtet hätte, welche die Einheit der Handlung so dringend anempfehlen. Dass er dazu im Stande gewesen wäre, wenn er nicht aufs gerathewohl, sondern nach einem bestimmten Plane gearbeitet hätte, ist wahrscheinlich, denn das dramatische Genie trifft instinctiv das Richtige, wenn ihm nicht Hindernisse, wie Ermüdung, Ueberhastung, Vergesslichkeit und anderes entgegentreten. Dies war aber bei Lope der Fall. Er begann eine Comödie mit irgendeinem guten Gedanken und schrieb darauf los, solange ihm nichts dazwischenkam. So sagt er selbst, er habe etwa 100 seiner Stücke in 24 Stunden beendigt. Wie der Knoten am Ende zu lösen sei, wusste er wohl beim Anfangen selbst nicht. Dies ergab sich im günstigen Falle von selbst, im ungünstigen wurde dem Charakter der Hauptpersonen Gewalt angethan oder es wurde zuletzt noch eine neue Person eingeschoben, welche den Knoten löste oder zerhieb. Wurde Lope indessen verhindert, eine Comödie auf einen Wurf zu vollenden, so wurde die Sache meistentheils noch schlimmer, denn die erste Begeisterung war verflogen, und das Verbleibende wurde durch Verschwendung seiner allzu üppig wuchernden Einbildungskraft zu Stande gebracht. So dürfen wir uns etwa die Composition von „Las almenas de Toro" vorstellen, ein Stück, dessen erster Act zu seinen besten Productionen gehört, während die übrigen Acte stark dagegen abfallen. Das Gegentheil darf bei dem Drama „Las paces de los Reyes y Judía de Toledo" vermuthet werden. In diesem ist der erste Act trocken historisch, während die zwei folgenden Acte, welche nur durch die Persönlichkeit des Königs Alfons mit dem ersten zusammenhängen, ein

Schauspiel grösster Schönheit für sich selbst bilden. Dies ist daraus zu erklären, dass der Dichter nach dem ersten Act das Stück aus der Hand legte, später darauf zurückkam und sich für den Stoff der beiden letzten Acte erwärmte.

Im allgemeinen ist festzuhalten, dass die dramatische Production Lope's eben eine instinctive war; er hatte weder Zeit noch Geduld, den Plan eines Schauspiels vorher zu überlegen, deshalb ist bei seinen meisten Stücken die Führung der Handlung eine lose, ungelenke, oft sogar erratische. Seine Diction ist dagegen durchgehends zu loben; sie ist rein, voll kerniger Gedanken und schöner Bilder; der Fluss seiner Verse wird kaum von irgendeinem seiner Nachfolger erreicht. Seine Charakterschilderung ist meisterhaft, wo er sie nicht, wie leider in vielen seiner Comödien, aus Flüchtigkeit vernachlässigt hat. Trafen aber bei ihm die günstigen Umstände zusammen, hatte er seine glückliche Stunde, so entstanden unsterbliche Meisterwerke, wie die Dramen „El castigo sin venganza", „La estrella de Sevilla", „La boba para los otros y discreta para sí" und andere.

Von den auf uns gekommenen Comödien Lope's sollen nun im Folgenden einzelne näher beleuchtet werden. Wir glauben dabei im Interesse unserer Leser zu verfahren, wenn wir uns zur Regel machen, neben der Merkwürdigkeit der Stücke an sich, auch auf deren Seltenheit Rücksicht zu nehmen, eine Erwägung, welche für das ernsthafte Studium der altspanischen Literatur leider von grossem Gewichte ist.

Eins der frühen Dramen Lope's ist „El Perseguido". — Die Herzogin Casandra von Burgund hat eine heftige Neigung zu Carlos, dem Kammerherrn ihres Gemahls, gefasst. Noch zagend zwischen Scham und Leidenschaft, lässt sie Carlos ihren Gemüthszustand nicht undeutlich erkennen. Dieser, welcher schon seit sechs Jahren mit des Herzogs Schwester Leonora, Witwe des Herzogs von Cleve, heimlich vermählt ist, gibt vor, Casandra's Andeutungen nicht zu verstehen. Nach ihrem Abgang begibt er sich, seine Betrachtungen über das Vorgefallene anstellend, vor Leonora's Fenster. Hier kommt ihm indessen ein anderer Anbeter derselben, der Graf Ludovico, in den Weg. Diesem scheint das Glück zu lächeln, denn wegen Leonora's Witwenrente ist ein Krieg mit Frankreich entbrannt, für welchen Ludovico dem Herzog sein Schwert

unter der Bedingung zur Verfügung stellt, dass er als Lohn eines Sieges die Hand der schönen Witwe erhalte. Der Herzog gibt ihm dieses Versprechen, will es aber geheim gehalten wissen. Unterdessen entbrennt Casandra immer heftiger in Liebe zu Carlos und erklärt ihm dies so unverhohlen, dass er sie ebenso offen abweisen muss. Sie geräth in die grösste Wuth und klagt — gleich Potiphar's Weib — Carlos bei ihrem Gemahl der versuchten Verführung an. Der Herzog, welcher Carlos hochschätzt und liebt, lässt ihm — um ihn auf die Probe zu stellen — seine höchste Ungnade verkünden und ihm gleichzeitig befehlen, sich als Gefangener auf sein Zimmer zurückzuziehen. Da aber Carlos, statt zu flüchten, den Herzog aufsucht und das ihm angedichtete Verbrechen mit der siegreichen Beredsamkeit der Unschuld zurückweist, wird er wieder zu Gnaden angenommen.

Zweiter Act. Die Herzogin kehrt zum Angriff zurück, indem sie ihrem Gemahl vorhält, Carlos müsse sie lieben, da er keiner Dame am Hofe Aufmerksamkeit widme. Der Herzog befragt Carlos über diesen Punkt: dieser gesteht, dass er liebe, will aber seine Dame begreiflicherweise nicht nennen. Die Herzogin gibt sich ebenso natürlich hiermit nicht zufrieden, der Herzog befragt Carlos aufs neue, und dieser wird so in die Enge getrieben, dass er unter dem Siegel der tiefsten Verschwiegenheit seine heimliche Ehe mit Leonora gesteht und den Herzog sogar durch den Augenschein davon überzeugt. — Casandra beginnt nun, Andere gegen Carlos aufzuhetzen. Einem Edelmanne, Feliciano — auch Anbeter Leonora's — bietet sie die Hand der letztern an, wenn er dem Herzog sage, Carlos habe sich im Freundeskreise verrätherisch gegen ihn geäussert. Einem zweiten Höfling, Prudencio, sagt sie, Carlos verleumde ihn beim Herzog und wolle einen Vetter an seine Stelle setzen. Dem Hofnarren trägt sie auf, Carlos in Gegenwart anderer Edelleute durch einen Backenstreich zu beschimpfen. Alle diese Anschläge mislingen. Feliciano unterlässt die ihm zugemuthete Verleumdung, da er fälschlich glaubt, Carlos sei sein Fürsprecher bei Leonora; Prudencio wird von Carlos eines bessern belehrt, indem er ihm — weit entfernt, ihn zu verdrängen — eine neue Gunst des Herzogs verschafft; die Beschimpfung des Narren endlich unterbleibt, da sich dieser vorzeitig verräth.

Dritter Act. Die Herzogin dringt nun in ihren Gemahl, ihr die Geliebte Carlos' zu nennen, mit dem Hintergedanken, ihre Wuth gegen diese zu kehren. Der Herzog lässt sich dazu verleiten, und nun hetzt Casandra Leonora gegen Carlos auf, indem sie ihr zu verstehen gibt, sie wisse um alles; Carlos habe das gelobte Geheimniss verletzt. Das rachsüchtige Weib erhält gleichzeitig bei seinem Gemahl eine Handhabe gegen den Gehassten, denn Graf Ludovico kehrt siegreich aus dem Kriege gegen Frankreich zurück, und der Herzog ist in Verlegenheit, wie er demselben sein Versprechen der Hand Leonora's einlösen soll. Casandra ist gleich mit dem Vorschlage bereit, Carlos müsse getödtet werden, damit Leonora ihre Freiheit zurückerhalte. Da der Herzog auf dieses allzu scharfe Mittel nicht eingeht, versucht sie das Gleiche bei dem Grafen Ludovico, indem sie ihm mittheilt, Carlos sei die Ursache, weshalb ihm der Herzog die Hand Leonora's versagen müsse. Ludovico lässt sich verleiten und gibt zwei Soldaten den Auftrag, Carlos zu ermorden. Casandra verübt unterdessen ihre letzte Schändlichkeit, indem sie das Söhnchen des Carlos (welches unerkannt am Hofe lebt und dessen Abstammung ihr durch den Herzog mitgetheilt worden ist) mishandelt und im Begriffe steht, dasselbe zu tödten, als sie zufällig gestört wird. Sie verlässt das Kind, und Carlos, welcher dasselbe sucht, da ihm Leonora — durch Casandra aufgehetzt — gedroht hat, sie wolle es ermorden, findet es nun und erfährt von ihm die Absichten der Herzogin. Sein bisheriges stilles Dulden, solange nur er bedroht war, wird jetzt zur Tigerwuth, als es sich um sein Kind handelt. Er entdeckt dem Herzog alles, und dieser, welcher bereits argwöhnisch ist, lässt sich von Carlos Hut und Mantel geben, um in der Dunkelheit seine Gemahlin auf die Probe zu stellen. Inzwischen erscheinen aber die Soldaten, welche Carlos auf Befehl Ludovico's tödten sollen, und fallen den Herzog in seiner Verkleidung an. Auf dessen Hülferufe erscheinen Prudencio und Feliciano; einer der Soldaten wird verwundet, gesteht den Befehl Ludovico's und dieser nachher den Rathschlag der Herzogin ein. Nun verbannt der Herzog seine Gemahlin, begnadigt Ludovico auf Bitten Carlos' und setzt diesen, Leonora und deren Kinder zu Thronerben ein, da er selbst kinderlos ist.

Die Exposition ist — wie gewöhnlich bei Lope — musterhaft, denn im Gegensatze zu vielen Dramen späterer Dichter sehen wir dieselbe vor unsern Augen vor sich gehen, statt durch seitenlange Confidenzen davon unterrichtet zu werden. Die Handlung selbst ist ausserordentlich reich und dennoch einheitlich, denn alles dreht sich unmittelbar um den Grundgedanken: die dämonische Rachsucht des beschämten Weibes, welches sich gegen den frühern Gegenstand seiner Liebe und alles ihm Angehörige wendet. Selbst Personen, welche man anfänglich als unnöthig betrachtet, wie Graf Ludovico und Feliciano, stellen sich als nothwendige Factoren zur Lösung des Knotens heraus. Die Führung der Handlung kann allerdings mit der Meisterschaft Calderon's nicht verglichen werden, aber in dieser Beziehung hat Calderon überhaupt keinen Nebenbuhler. Dagegen ist Lope im „Perseguido" durch seine naiv bezaubernde, harmonische und mit hochpoetischen Gedanken versetzte Sprache Calderon ebenso weit überlegen, als Homer jedem spätern Epiker. — Die Charaktere sind scharf und durchaus folgerichtig dargestellt. Bedenkt man dabei, dass der „Perseguido" das erste gedruckte Drama Lope's ist (die früher verfassten, aber erst später veröffentlichten Stücke „El verdadero amante" und „Los Jacintos" können hier ohnedem als Arbeiten eines Knaben nicht in Betracht kommen), so kann man nicht genug erstaunen, welcher Riesenfortschritt gegen alles Vorhergegangene hier gemacht worden ist. Unbegreiflicherweise haben weder Literarhistoriker noch Herausgeber das Stück nach Gebühr gewürdigt, was besonders in Bezug auf letztere zu bedauern ist, denn heute noch findet sich „El Perseguido" nur in den alten, seltenen Ausgaben, deren Beschaffung immer mit Schwierigkeiten verknüpft ist.

Ehe wir von dem Stücke scheiden, sei uns für die Bewunderer Don Guillem de Castro's noch die Bemerkung gestattet, dass letzterer in vollen Zügen aus dem Zauberborn des „Perseguido" — und wahrscheinlich auch ähnlicher, jetzt verlorener Stücke Lope's aus dieser Zeit — getrunken zu haben scheint. Viele Aehnlichkeiten in Stil und Gedankenwendungen lassen sich nachweisen, und auch Don Guillem's Hauptthebel, ein misliches Eheverhältniss, findet sich hier vorgebildet. Aber sein Muster hat er trotz seines ausserordent-

lichen Genies nie erreicht, denn im „Perseguido" ist alles harmonischer, delicater, weniger abstossend als in den besten Dramen Don Guillem's, „Las mocedades del Cid" ausgenommen.

Ein späteres Meisterwerk der düstersten Färbung ist das Trauerspiel „El castigo sin venganza". — Der Herzog von Ferrara hat sich nach einem wüsten Leben, schon in vorgerücktem Alter entschlossen, eine Gemahlin zu nehmen, um bei seinem Tode keine Erbstreitigkeiten aufkommen zu lassen. Er hat sich deshalb mit Casandra, der Tochter des Herzogs von Mantua verlobt, welche in Begleitung des Marquis Gonzaga nach Ferrara abreist. Des Herzogs natürlicher Sohn Federico, welcher bisher als Erbe galt und deshalb die Verlobung seines Vaters nicht gern gesehen hat, wird seiner Stiefmutter entgegengesandt. In der Nähe eines Flüsschens hört er Hülferufe, eilt hinzu, sieht einen in das Wasser gestürzten Wagen, rettet dessen Insassin und hört nachher, dass dieselbe seine Stiefmutter ist. Unglücklicherweise hat sie eine heftige Liebe in ihm erregt, während unterdessen in Ferrara der Herzog und dessen Nichte Aurora verabredet haben, ihn mit letzterer zu vermählen. Den Schluss des Acts bildet der Empfang Casandra's in Ferrara, bei welchem Federico einsilbig und traurig ist, während der Marquis Gonzaga Aurora ernstlich den Hof macht.

Zweiter Act. Der Herzog fällt — nachdem er nur einmal die Arme Casandra's genossen — in sein früheres liederliches Leben zurück, was seine schöne junge Gemahlin aufs äusserste kränkt. Federico's Traurigkeit ist unterdessen in tiefe Schwermuth ausgeartet. Dies gibt dem Herzog, der ihn zärtlich liebt, Veranlassung, ihm jetzt die Vermählung mit Aurora vorzuschlagen. Federico verschanzt seine Abneigung hinter dem Vorwande, dass ihm die Artigkeiten des Marquis gegen Aurora zu auffällig erschienen. Letztere fühlt sich darüber, im Bewusstsein ihrer Unschuld, sehr verletzt und versucht — unter den gegebenen Umständen natürlich ohne Erfolg — Federico durch erheuchelte Gunstbezeigungen an den Marquis zur Liebe aufzustacheln. Casandra bemerkt jetzt allmählich, dass sie die Ursache der Schwermuth Federico's ist. Infolge dessen schwankt sie zwischen Liebe und Ehre hin und her, was Federico seinerseits deutlich fühlt. Das wirkliche Verderben beider wird aber dadurch entschieden,

dass der Herzog von dem Papste nach Rom berufen wird, um das Kirchenheer zu befehligen.

Dritter Act. Casandra und Federico geben sich in Abwesenheit des Herzogs ganz ihrer verbrecherischen Liebe hin. Den eifersüchtigen Augen Aurora's entgeht dies nicht, und als der Herzog siegreich und moralisch gebessert, mit dem Vorsatze, jetzt ganz seiner Gemahlin zu leben, aus dem Feldzuge zurückkehrt, lässt sie ihm durch einen gedungenen Bittsteller im Gedränge des Einzugs eine darauf bezügliche Schrift überreichen. Der Herzog ist ausser sich. In diesem verhängnissvollen Augenblicke erscheint Federico, um die Hand Aurora's zu erbitten, damit sein Vater keinen Argwohn schöpfe. Dieser gibt Befriedigung vor, antwortet aber zu Federico's Bestürzung, er müsse Casandra's Meinung hierüber einholen, und merkt dann deutlich aus dieser die Eifersucht auf Aurora heraus. Dann wird er verborgener Zeuge, wie Casandra — sich mit Federico allein glaubend — diesem den vermeintlichen Treubruch bitter vorwirft und alles Vorhergegangene klar zu Tage legt. Nun ist für den Herzog der Process geschlossen, und es handelt sich nur darum, seine Ehre ohne öffentlichen Schimpf zu rächen. Nach Federico's Abgang bindet er Casandra Hände und Füsse, verstopft ihr den Mund und legt sie, mit einem Tuche verhüllt, auf ein Ruhebett. Darauf befiehlt er dem wiederkehrenden Federico, die verhüllte Person zu tödten, da dieselbe sich wider ihn verschworen habe. Der Unglückliche gehorcht, wenn auch von bangen Ahnungen erfüllt. Nun ruft der Herzog seinem Gefolge und befiehlt, Federico zu tödten, da derselbe aus Ehrgeiz seine Stiefmutter ermordet habe. Der Verurtheilte fällt, und damit die übliche Schlussheirath nicht fehle, reicht Aurora dem Marquis Gonzaga die Hand.

Die Exposition ist auch hier gleich vorzüglich wie im „Perseguido", die Handlung einheitlich, die Sprache leidenschaftlich, rein und hochpoetisch. Und mit welcher Meisterhand sind die Charaktere und deren psychologische Affecte gezeichnet! Welch feiner Zug ist es, dass der Herzog, ehe er zur Rache schreitet, als sittlich gebesserter Mensch geschildert wird, denn die Rache für die beschimpfte Ehre eines Wüstlings würde unserm Gefühl als etwas Unberechtigtes, Widerliches erscheinen! Wie wunderbar ist die wahrhaft zärt-

liche Liebe des Herzogs für seinen natürlichen Sohn dazu benutzt, die Tragik zu erhöhen! Wie allmählich fühlt Casandra erst Dankbarkeit, dann Mitleid, dann Zuneigung, dann — infolge der Vernachlässigung ihres Gemahls — Liebe zu Federico, die sich derart steigert, dass ihre wildeste Eifersucht durch den Gedanken einer von ihm aus Klugheitsrücksichten gewünschten Verlobung zum Ausbruch gebracht wird und dadurch die Katastrophe herbeiführt! Und der tragische Schluss, wie erschüttert er, ohne zu verletzen, denn weder badet der Gatte die Hände in dem Blute seiner Gemahlin, der Vater in demjenigen seines Sohnes, noch tödtet Federico die geliebte Stiefmutter wissentlich, und doch ist alles gerächt. Das Stück ist, mit einem Worte, ein wahres Meisterwerk.

Noch mehr wächst unsere Bewunderung, wenn wir auf die Quelle zurückblicken, aus welcher Lope geschöpft hat. Diese ist ohne Zweifel in der Novellensammlung des Bandello (Theil I, Nov. XLIV) zu suchen, die unser Dichter gekannt und, wie wir in der Folge sehen werden, mehrfach benutzt hat. Hier ist die Stiefmutter eine schamlose Verführerin. Der Herzog ist der gleiche Wüstling zu Anfang wie zu Ende. Seine Schande sieht er mit eigenen Augen durch ein Loch in der Wand. Die Ehebrecher werden eingekerkert und durch den Henker vom Leben zum Tode gebracht. — Wie roh sind diese Materialien, aus welchen Lope sein ebenso tiefsinnig gedachtes, als von göttlichem Dichterfeuer durchglühtes Meisterwerk geschaffen hat!

Hartzenbusch und Alberto Lista haben aus dem Umstande, dass weitere Aufführungen nach der ersten Darstellung unserer Tragödie verboten wurden, schliessen wollen, der Hof habe in dem Stoff eine Anspielung auf das Schicksal des unglücklichen Prinzen Don Carlos (Sohn Philipp's II.) und seiner Stiefmutter Elisabeth von Valois sehen wollen. Ein gewissenhaftes Studium der Zeitgeschichte stellt jedoch ausser Zweifel, dass von einer angeblichen Liebe der beiden Genannten gar keine Rede sein kann und diese Fabel dem Gehirne französischer Geschichtschreiber entsprungen ist. Don Carlos wünschte zu jener Zeit leidenschaftlich die Vermählung mit seiner Muhme Anna von Oesterreich, was durch unbezweifelte Nachrichten erwiesen ist. Dass er eine grosse Zuneigung zu seiner Stiefmutter hegte, ist ebenso sicher, aber

diese Zuneigung war diejenige, welche ein eigenwilliger, verzogener, sich durch seinen störrischen Charakter seine ganze männliche Umgebung entfremdender Jüngling leicht für eine weniger vernünftige, als weiche Frau hegt. Elisabeth in ihrer weitherzigen französischen Liebenswürdigkeit fühlte, wie alle Frauen, ein vollständig ungerechtfertigtes Mitleid für den durch seine eigene Schuld isolirten Starrkopf, und in diesem Verhältnisse ist der Anlass zu der oft geglaubten Fabel zu suchen. Dass aber dieser Sachverhalt dem Hofe Philipp's IV. bekannt sein musste, ist klar. Das Verbot ist deshalb wahrscheinlich in dem Umstande zu suchen, dass man es — im Interesse des Decorums fürstlicher Personen — für unstatthaft hielt, die bekanntermaassen wahre, zwischen 1277 und 1280 in Ferrara vorgefallene Begebenheit dem Volke auf dem Theater vorzuführen.

Ein in Deutschland durch die Umdichtung von Zedlitz bekanntes Schauspiel ist „La estrella de Sevilla". — König Sancho „el bravo" kommt nach Sevilla. Bei seinem feierlichen Einzuge fällt ihm unter dem Damenflor auf den Balkonen Doña Estrella Tabera, genannt „der Stern von Sevilla", auf. Seinem leidenschaftlichen Naturell folgend (*bravo* heisst kühn, aber auch wild), theilt er diesen Eindruck seinem Günstling Don Arias mit und verlangt von demselben einen Rath, auf welche Weise er Estrella sprechen könne. Don Arias glaubt, dass eine Annäherung am besten durch Gunstbezeigungen an deren Bruder Don Bustos Tabera, einen Regidor von Sevilla, zu bewerkstelligen sei. Der König geht darauf ein, lässt Bustos rufen und will ihn — um ihn zu entfernen — mit der Würde eines Generals von Archidona an der maurischen Grenze betrauen. Als aber Bustos auf diese Ehre zu Gunsten eines nach seiner Ansicht würdigern Bewerbers verzichtet und ihm der König alsdann die Stelle eines Kammerherrn anbietet, schöpft die Römerseele Verdacht, die ihm ohne sein Verdienst erwiesene Gunst möge einem Hintergedanken den Weg bahnen. Als nun der König sich mit ihm über Estrella unterhält und ihm sagt, er selbst wolle für ihre Vermählung Sorge tragen, nimmt dieser Verdacht bestimmtere Gestalt an und verwirrt ihn derart, dass er dem Könige zu erwidern vergisst, Estrella sei bereits mit seinem Busenfreunde Sancho Ortiz de las Roelas heimlich verlobt. Nach Hause gekommen, findet er dort Sancho und theilt ihm seine Ver-

dachtsgründe mit. Sancho ist bestürzt, vermerkt es Bustos übel, dass er von seiner Verlobung mit Estrella nichts erwähnt hat, und lässt sich zu einigen Aeusserungen gegen den König hinreissen, welche ihm Bustos mit den Worten verweist:

Sancho Ortiz, el Rey es rey,	Sancho Ortiz, der König ist König;
callar y tener paciencia.	deshalb schweige und habe Geduld.

Damit hat er sich, wie wir später sehen werden, selbst das Urtheil gesprochen. — Nach Sancho's Abgang erscheint der König mit Gefolge vor Bustos' Haus, angeblich, um dasselbe zu besichtigen; Bustos aber kommt ihm bis vor die Thür entgegen, stellt ihm vor, dass eine solche Gunst nur zur Verdächtigung der Ehre seiner Schwester führen würde, und bewegt ihn, von seinem Vorhaben abzustehen. Da ein offenes Vorgehen nun unmöglich erscheint, sendet der König Don Arias in Abwesenheit Bustos' zu Estrella, um dieser die grössten Versprechungen zu machen, wenn sie ihn erhören wolle. Die stolze Sevillanerin wendet dem Vermittler als Antwort den Rücken. Dieser besticht alsdann eine Sklavin Estrella's, dem König während der folgenden Nacht die Thüre ihrer Herrin offen zu halten.

Zweiter Act. Der König kommt, wird von der Sklavin eingelassen, aber von Bustos überrascht, ehe er noch Estrella gesehen hat. Der unerschrockene Sevillaner stellt den sich Verhüllenden derart zur Rede, dass dieser erklären muss, wer er ist, aber Bustos gibt vor, dies nicht zu glauben, und überhäuft ihn mit so bittern Vorwürfen, dass der König den Degen zieht. Der unwürdigen Scene wird durch das Eintreten einiger Diener ein Ende gemacht; der König geht unbemerkt, aber rasend vor Zorn und Beschämung ab und beschliesst, Bustos heimlich tödten zu lassen. Als Werkzeug dieser Rache empfiehlt ihm Don Arias den „andalusischen Cid", Sancho Ortiz de las Ruelas, dessen schwägerliches Verhältniss zu Bustos ihm nicht bekannt ist. Sancho wird gerufen, und nachdem ihm der König die Versicherung gegeben hat, das Verbrechen des zu Tödtenden, dessen Name auf einem zusammengefalteten Zettel stehe, sei Majestätsbeleidigung, leistet er Schwur und Handschlag, die That zu vollführen, ohne jede Rücksicht auf die Person. Dabei bittet er sich als Gnade aus, dass ihn der König mit einer Dame vermählen möge,

welche er liebe, was ihm dieser gewährt, ohne nach dem Namen der Braut zu fragen. Sancho nimmt darauf den Zettel mit dem Namen des Verurtheilten entgegen, während er die schriftliche Zusicherung des Königs, ihn aus jeder ihm durch den Mord erwachsenden Gefahr zu befreien, im Vertrauen auf das königliche Wort zerreisst. — Unterdessen hat Bustos aus der schuldigen Sklavin den ganzen Hergang herausgepresst, sie getödtet und zum Entsetzen und Zorn des Königs an einem Fenster des Schlosses aufgeknüpft. Er hat darauf Estrella vorgenommen, ihr alles erzählt und ihr gesagt, er müsse sich aus Sevilla entfernen, wolle sie aber vorher in Eile mit Sancho vermählen, damit sie in seiner Abwesenheit dessen Schutz geniesse. Estrella ist trotz der begleitenden Umstände freudig überrascht, Sancho so bald besitzen zu können, und lässt ihm sein Glück durch ein Briefchen verkünden. Der dasselbe überbringende Diener trifft Sancho auf dem Rückwege vom Palast. Letzterer ist überglücklich, aber hier ist auch der Wendepunkt seines Glücks. Nach Abgang des Dieners fällt ihm ein, dass er den Zettel des Königs noch ungelesen in der Tasche trage; er öffnet ihn jetzt und traut seinen Augen nicht, als er den Namen „Bustos Tabera" liest. Aber wie Bustos selbst gesagt hat: „Der König ist König", so ist der königliche Befehl die höchste Pflicht. Sancho begegnet Bustos, sucht Händel mit ihm und ersticht ihn. Er will sich darauf selbst tödten, aber die zwei Stadtrichter von Sevilla erscheinen und verhaften ihn, da er sein Verbrechen laut bekennt. — Unterdessen hat sich Estrella bräutlich geschmückt und wartet auf den Geliebten: sie hört Geräusch auf der Treppe, glaubt, es sei Sancho mit seinen Freunden, die Thür öffnet sich, und herein treten die Stadtrichter in Begleitung von Leuten, welche den blutigen Leichnam ihres unglücklichen Bruders tragen. Um das Maass ihrer Verzweiflung zu füllen, hört sie, dass der Mörder ihr Sancho ist. Sie rast, und der Vorhang fällt über einen Actschluss, der wenige seinesgleichen hat.

Dritter Act. Sancho gesteht nur, dass er den Mord begangen hat, schweigt aber hartnäckig über seine Beweggründe. Die Stadtrichter berichten dies dem König, welcher darauf hin dem Angeklagten seinen gemessenen Befehl überbringen lässt, sein Stillschweigen zu brechen, widrigenfalls die

Gerechtigkeit freien Lauf nehmen werde. Er will sich damit die Scham ersparen, sein Unrecht selbst einzugestehen, hat aber ohne den sevillanischen Heldenmuth gerechnet, denn Sancho bleibt trotz aller Drohungen bei seiner vorherigen Aussage. Eine weitere Probe harret seiner. Estrella hat sich als Hauptbetheiligte vom König die Entscheidung über Sancho's Schicksal erbeten und zu diesem Behufe seinen Siegelring erhalten. Hiermit versehen, begibt sie sich verhüllt in das Gefängniss, führt Sancho heraus und bedeutet ihm, dass er frei sei. Dieser aber kehrt in den Kerker zurück, trotzdem sich Estrella enthüllt und ihn anfleht, sich zu retten. — Die zwei Richter erstatten nun Bericht über den Stand des Processes Don Sancho's; der König nimmt jeden einzeln beiseite und unterrichtet ihn von seinem Wunsche, Sancho nicht zum Tode, sondern zur Verbannung verurtheilt zu sehen. Beide versprechen ihm als Privatpersonen Berücksichtigung, ziehen sich zur Berathung zurück und kommen in ihrer amtlichen Eigenschaft als Stadtrichter mit — dem Todesurtheil wieder. Unterdessen ist Estrella erschienen und Sancho auf Befehl des Königs herbeigeführt worden. Der schuldige Fürst sucht immer noch das Bekenntniss seines Fehlers zu umgehen und bittet deshalb Estrella, den Mörder ihres Bruders zu begnadigen, wogegen er sie mit einem Granden vermählen wolle. Sie geht gern auf diesen Vorschlag ein, um einen Vorwand zur Verzeihung zu haben, aber die beiden Stadtrichter erklären jetzt, dass — wenn auch Estrella verzeihe — die Stadt Sevilla auf Vollstreckung des Urtheils bestehe. Hiernach bleibt dem König nur das Eingeständniss übrig, dass er der Anstifter des Mordes gewesen sei, womit sich Alle nothgedrungen zufrieden geben müssen. Sancho ersucht nunmehr den König um Einlösung seines Worts, die Dame seines Herzens mit ihm zu vermählen, und erklärt, diese sei Estrella, worauf der Monarch sie bewegt, ihr Jawort zu geben. Jetzt aber tritt eine unerwartete Lösung ein. Die beiden grossen Seelen haben mit dieser Verlobung nur ihrer Pflicht genügen wollen, geben sich sogleich gegenseitig das Jawort zurück und erklären, die Erinnerung des Geschehenen würde eine Ehe stets vergiften. Dies ist die letzte Probe des sevillanischen Heroismus, welchen der König zu seinem Staunen kennen gelernt hat.

Das Drama ist etwas skizzenhaft ausgeführt; sein Vorzug liegt in der Fülle packender Situationen und gewaltiger Charaktere. Darin ist es aber ganz unübertroffen. Der König sagt: „Das Volk dieser Stadt verdunkelt das römische", und wahrlich, er hat recht. Dieser Bustos, welcher dem König selbst die herbsten Wahrheiten sagt und sich von keiner Gunstbezeigung blenden lässt; dieser Sancho, welcher aus Loyalität gegen den König seinen Busenfreund und Schwager mordet und hartnäckig den Anstifter des Verbrechens verschweigt, trotzdem ihm dieser selbst — unter Androhung der Hinrichtung — befehlen lässt, ihn zu nennen; diese Estrella, welche dem Vermittler der Liebesanträge des Königs einfach den Rücken kehrt; diese Stadtrichter, welche auf dem Todesurtheil beharren, trotzdem sie der König durch Schmeicheleien davon abzubringen sucht: sie alle sind echte Römerseelen. Und dabei weiss der Dichter auch ihre menschlichen Seiten hervorzuheben. Sancho muss sich zum Morde Bustos' künstlich aufstacheln, und als er ihn blutend am Boden liegen sieht, will er sich selbst tödten und bricht dann später, als er verhaftet wird, plötzlich und ohne jede Veranlassung in den Verzweiflungsschrei aus: „Freund Bustos Tabera!" Ebenso lässt er sich im Kerker durch Gesang unterhalten, aber dann bricht sein anscheinender Gleichmuth nieder, und er redet eine Zeit lang irre. Nimmt man dazu die ergreifenden Situationen — vom höchsten Glück zum tiefsten Schmerz —, in welche diese Charaktere versetzt werden, so begreift man, mit welch unendlicher Gewalt dieses Drama auf uns einwirkt. Nie ist die Regel, dass die Tragödie „Furcht und Mitleid" erwecken müsse, besser beobachtet worden als hier, und doch geht der Held nicht einmal physisch unter. Wer uns aber so ergreifen, so erschüttern kann, ist ohne Widerspruch ein Dichter allerersten Ranges.

Ein Drama, in welchem der den Spaniern von den Arabern überkommene Fatalismus die Hauptrolle spielt, ist „La desdichada Estefania". — Estefania, die mit allen Gaben des Körpers und des Geistes ausgestattete natürliche Tochter des „Kaisers" Alfons (VII.) von Spanien, ist schon bei der Geburt unglücklich gewesen, da ihre Mutter dem königlichen Hause nahe verwandt war und nur die Legitimität der Ehe gefehlt hatte, um sie zu einer vollberechtigten Prinzessin zu

erheben. Sie wird in einem Kloster erzogen und dann mit Fortun Jimenez, dem Todfeinde ihres Geliebten Fernan Ruiz de Castro, verlobt. Kein Wort des Widerspruchs kommt über ihre Dulderlippen, da es der Wille des geliebten und verehrten Vaters ist. Schon ist der Hochzeitszug auf dem Wege zur Kirche, als Fernan Ruiz erscheint und die Geliebte von dem Kaiser fordert. Dieser befragt Estefania um ihren Willen, sie erklärt ihre Neigung zu dem so spät eingetroffenen Werber und wird dessen Gattin. Das vermeinte Glück schlägt auch in diesem Falle der zum Unglück prädestinirten jungen Frau in letzteres um. Ein Einfall der Mauren führt Fernan Ruiz in den Krieg, was von Isabel, einer Sklavin Estefania's, dazu benutzt wird, Fortun, welchen sie leidenschaftlich liebt, in den Kleidern ihrer Herrin nächtlich anzulocken und ihm gleichzeitig bei Tage in ihrer Eigenschaft als Dienerin angebliche Liebesbotschaften derselben zu überbringen. Fortun, welcher auf diese Art mit einem Schlage seine Liebe zu Estefania und seine Rachsucht gegen deren Gatten befriedigen zu können glaubt, geht blindlings in die Falle. Er kommt mehrmals bei Nacht in den Garten, wo ihn die Liebe der schlauen Sklavin zu täuschen weiss. Zwei Diener Fernan Ruiz de Castro's bemerken diese Zusammenkünfte und geben ihrem Herrn bei seiner Rückkehr aus dem Feldzuge davon Nachricht. Dieser verbirgt sich im Garten und hört, wie Fortun mit Isabel, welche er „Estefania" anredet, liebkost. Er stösst den vermeintlichen Ehebrecher nieder, verfolgt die in das Zimmer ihrer schlafenden Herrin flüchtende Isabel und tödtet seine nichts ahnende Gattin in der Dunkelheit mit fünf Dolchstichen. Als Licht gebracht wird, sieht er die schuldige Sklavin, welche alles bekennt. Er steht wie vom Donner gerührt über seinen unseligen Irrthum. Als er wieder zur Besinnung gelangt, begibt er sich, einen Strick um den Hals gelegt, zu Kaiser Alfons, aber dieser befiehlt ihm, sich nicht ihm, sondern den castilianischen Gerichten zur Aburtheilung zu stellen. Hiermit endet das Stück, dessen Handlung öfters etwas schleppt, dessen Katastrophe aber wahrhaft ergreifend ist. Der Entschluss Castro's, seine Gattin zu tödten, würde als ein sehr rascher erscheinen, wenn man nicht in Betracht ziehen müsste, dass der vermeintliche Verführer gerade Fortun, sein Todfeind, ist und dass das Fatum mitspielt. Der markige

Charakter Castro's und das fügsame, liebenswürdige Naturell Estefania's sind prächtig geschildert.

Ein zweiter Theil dieses Dramas ist unter dem Namen Lope's und dem Titel „El pleito por la honra" gedruckt. Da es hinsichtlich seiner extremen Auffassung des spanischen Ehrenpunktes interessant ist, soll sein Inhalt hier kurz erwähnt werden. — Fernan Ruiz de Castro hat wegen des Mordes Estefania's zwanzig Jahre im Kerker geschmachtet. Kaiser Alfons ist inzwischen verstorben, und dessen Sohn Don Sancho, „der Ersehnte" (el deseado), glaubt, bei einem ausgebrochenen Maurenkriege keinen bessern Feldherrn wählen zu können, als den halbverschollenen Gefangenen. Er täuscht sich darin nicht, denn aus dem Kerker schreitet der unterdessen ergraute Held zum Triumphe. Er vernichtet die Mauren und zieht ruhmbedeckt in Toledo ein. König Sancho möchte ihn jetzt begnadigen, findet aber einen unerwarteten Gegner in Fernandico, Sohn Castro's, welcher von Don Alvaro (einem Verwandten des getödteten Fortun) als ehrlos behandelt worden ist, da der Ruf seiner Mutter Estefania nur durch gerichtlichen Beweis der Schuld seines Vaters wiederhergestellt werden könne. Der junge Brausekopf klagt deshalb gegen seinen Vater, obgleich er weiss, dass eine Ueberführung desselben die Todesstrafe zur Folge haben muss. Die Sache nimmt den vorauszusehenden Verlauf, da Castro den Mord gar nicht leugnet, und der König muss widerwillig das Todesurtheil fällen. Da aber Don Alvaro, entsetzt über diese Folgen seiner Aeusserungen gegen Fernandico, dieselben öffentlich zurückzieht, so wird die Ehre des Sohnes hergestellt, ohne dass des Vaters Blut dafür fliessen muss. Zwei gewöhnliche Liebesintriguen, welche mit den üblichen Verlobungen enden, sind in das Stück eingeflochten.

Obgleich unter seinem Namen gedruckt, macht das Drama ebenso wenig den Eindruck, eine Schöpfung Lope's zu sein, als der zweite Theil des später zu besprechenden „Los Tellos de Meneses". Die selbstsüchtige Herzlosigkeit des Sohnes, welche vergeblich durch weichere Scenen mit seinem Vater abzuschwächen versucht wird, ist empörend, denn das Stück hinterlässt entschieden den Eindruck, als ob Fernandico es auf den Tod seines Vaters hätte ankommen lassen, wenn Don

Alvaro nicht aus eigenem Antriebe den Knoten in anderer Weise gelöst hätte.

Gehen wir nun zu einigen Dramen über, welche die berechtigte Rache eines beleidigten Gatten darstellen.

„Los Comendadores de Córdoba." — Don Fernando, Veinticuatro (Stadtrath) von Córdoba, hat unter Ferdinand dem Katholischen mit grosser Auszeichnung gegen Granada gedient. Nach Eroberung der Stadt erbittet er seinen Abschied vom Heere, um seine junge Gattin Beatriz wiederzusehen, welche unterdessen mit ihrer Nichte Doña Ana ein zurückgezogenes Leben geführt hat. Kurz vor seiner Rückkehr sind Beatricens Vettern, Don Jorge und Don Fernando, Comthure und Neffen des Bischofs von Córdoba, in dieser Stadt eingetroffen. Sie besuchen Doña Beatriz, von deren Schönheit sie bereits gehört haben, und Don Jorge verliebt sich sofort in dieselbe, während Don Fernando von den Reizen Doña Ana's gefesselt wird. Beide finden Gegenliebe, werden aber in der Ausnutzung derselben durch die Ankunft des Veinticuatro verhindert.

Zweiter Act. Das unbequeme Hinderniss wird bald hinweggeräumt, denn der ahnungslose Gatte muss sich im Auftrage der Stadt Córdoba nach Toledo begeben, wo König Ferdinand Hof hält. Beim Abschied schenkt er Beatriz in seiner weichherzigen Stimmung einen prachtvollen Diamantring, mit welchem der König seine Dienste belohnt hat. — Die Comthure hoffen nunmehr ihrer verbrecherischen Liebe ungestört leben zu können, aber der Bischof sendet Don Jorge nach Toledo, Don Fernando nach Sevilla, in Angelegenheiten seiner Diöcese. Als Andenken gibt Beatriz in unbegreiflichem Leichtsinn Don Jorge den Diamantring ihres Gatten. Letzterer hat unterdessen seine Geschäfte in Toledo beendet und steht im Begriff, sich mit einem Handkusse vom König zu verabschieden, als Don Jorge zur Audienz erscheint. Der König bemerkt seinen Diamantring an dessen Finger und macht dem Veinticuatro Vorwürfe, ihn verschenkt zu haben. Dieser ahnt natürlich sofort die schreckliche Wahrheit, entschuldigt sich aber vor dem Könige mit der Erklärung, er habe den Ring seiner Gattin, nicht dem Comthur geschenkt. Der Monarch gibt ihm darauf die verhängnissvolle Andeutung: „Wenn du ihn deiner Gattin gegeben hast, so möge deine

Gattin ihn dir zurückgeben.“ Der beleidigte Gatte weiss nun, dass die Rache seiner Ehre einen Rückhalt in seinem König finden wird.

Dritter Act. Der Veinticuatro trifft in Córdoba ein, kurz bevor die Comthure von ihren Reisen zurückgekehrt sind. Von seinem Sklaven Rodrigo erpresst er die Wahrheit, welche er bis dahin nur voraussetzen konnte. Er weiss sich zu verstellen, ladet die Comthure zum Gastmahl ein und bewirthet sie fürstlich; dann gibt er vor, einige Tage der Jagd widmen zu wollen. Die Ehebrecher gehen in die Falle, und Beatriz ist von Liebe derart geblendet, dass sie ihr Schlafgemach für den erwarteten Besuch ihres Liebhabers prächtig herrichten und mit Wohlgerüchen füllen lässt. Der Veinticuatro kommt während der Nacht heimlich mit Rodrigo zurück, überrascht seine Gattin mit Don Jorge, seine Nichte mit Don Fernando und tödtet in einer Berserkerwuth diese vier, sowie alle lebenden Wesen im Hause, die Hausthiere eingeschlossen. Dann begibt er sich nach Toledo zum König, um ihm seinen Kopf als Sühne anzubieten. Dieser aber billigt sein Verfahren und vermählt ihn sogar auf der Stelle mit einer reichen und edeln Mündel.

Das Stück ist ein interessantes und gründet sich auf einen wirklichen Vorfall, den unter Andern Juan Rufo in seinem Buche „*Las Seiscientas Apotegmas etc.*“ (Toledo 1596) in fünf pedantischen Balladen erzählt (Nummern 1032 bis 1036 des Duran'schen „*Romancero general*“). Bei Lope ist indessen die plötzliche Liebe der bisher ihren Gatten liebenden Doña Beatriz zu Don Jorge gar nicht motivirt. Eine Leidenschaft, welche zum Ehebruch führt, bedarf ausführlicher psychologischer Begründung, und dass sich Lope sehr gut hierauf verstand, haben wir bei Besprechung der Tragödie „El castigo sin venganza“ gesehen.

„Peribañez y el Comendador de Ocaña“ ist ein verdienstvolles Drama ähnlicher Art. Hier stellt ein junger, feuriger Comthur der schönen Casilda, Gattin eines reichen Landmanns, Peribañez, nach. Diese gibt seinen Werbungen zwar kein Gehör, aber der verblendete Edelmann besticht eine Verwandte der Angebeteten, ihm nächtlicherweile die Zimmerthür der letztern offen zu lassen, während ihr Gatte Peribañez Rekruten nach Toledo führt. Dieser hat jedoch

aus vorhergehenden Umständen Verdacht geschöpft, quartiert seine Leute rasch ein, sprengt in der Nacht auf schnellem Pferde nach Ocaña zurück und versteckt sich unbemerkt in seinem eigenen Hause. Der Comthur wird eingelassen, Casilda widersteht ihm heldenmüthig, Peribañez kommt aus seinem Versteck hervor, tödtet den Eindringling, dessen Diener und die verrätherische Verwandte und begibt sich nach Toledo. König Heinrich III. hat bereits von der Mordthat gehört und einen Preis auf den Kopf des Thäters gesetzt. Diesen verdient Peribañez selbst, indem er sich dem Könige stellt. Heinrich's anfänglicher Zorn weicht aber bei der Wahrheit athmenden Erzählung des Landmanns und er entlässt ihn geehrt und in Gnaden. — Die Handlung ist klar und folgerichtig, die Charaktere sind scharf umrissen; der ehrenhafte Landmann, die standhafte Casilda, der junge verblendete, aber ritterliche Comthur, alle diese Figuren erregen unsere Theilnahme in hohem Grade.

In „Porfiar hasta morir" wird uns die Geschichte einer in der spanischen Poesie als Typus heftiger Liebhaber oft genannten Persönlichkeit: „Macías el enamorado", vorgeführt. — Macías, ein Hidalgo, welcher von den Studien zum Waffenhandwerk übergegangen ist, zeichnet sich in Diensten des Ordensmeisters von Santiago in einem Maurenkriege so sehr aus, dass ihn der König auffordert, sich eine Gnade zu erbitten. Macías bittet um die Hand Clara's, eines Edelfräuleins, in welches er sich sterblich verliebt hat. Diese kann ihm aber der König nicht mehr gewähren, da sie bereits mit Don Tello de Mendoza, einem Kammerherrn des Ordensmeisters, verlobt ist. Macías ist ausser sich; er sieht in verzweiflungsvoller Selbstquälerei zu, wie die Vermählung seiner Geliebten stattfindet, und steht die ganze Nacht vor deren Hause, sein Unglück beklagend. Was aber verhängnissvoll für ihn wird: er fährt fort, die Angebetete öffentlich durch Gedichte zu feiern, trotzdem er Don Tello — ehe er von dessen Verlobung mit Clara wusste — seine Liebe zu letzterer anvertraut hatte. Don Tello ist über die hartnäckige, wenn auch nicht unehrenhafte Zudringlichkeit derart entrüstet, dass er den Ordensmeister bittet, Macías zurechtzuweisen. Dies geschieht, und als „der Verliebte" sich dennoch erkühnt, Clara während eines Spaziergangs anzureden, lässt ihn der

Ordensmeister verhaften. Don Tello glaubt, dies sei nur geschehen, um Macías vor seiner Rache zu schützen, und als er einige Sänger ein neues, anzügliches Liebeslied des „Verliebten" anstimmen hört, geräth er dermaassen in Wuth, dass er durch das Kerkerfenster eine Lanze nach Macías schleudert, welche denselben todt daniederstreckt. Der Ordensmeister ist sehr aufgebracht über diese That, aber Tello hat sich seinem Grimme durch die Flucht entzogen. — Der Stoff ist etwas dürftig für drei Acte und macht den Eindruck des Gedehnten.

Ein Gegenbild widerlicher Art zu diesen ehrlichen Rachethaten bietet uns das seltene Drama „El Sufrimiento de Honor". — Tereo Sufridio ist kurz nach seiner Vermählung mit der schönen Fenisa in maurische Gefangenschaft gerathen. Aeusserlich unkenntlich, kehrt er nach sieben Jahren in seine Vaterstadt zurück und findet, dass seine Gattin eine Liebschaft mit Leucato, einem vermählten Caballero, angezettelt hat. Um der Sache auf den Grund zu kommen, nimmt er unter dem bezeichnenden Namen „Sufrido" (der Geduldige) Dienste im Haushalt seiner Gattin, erhält die überzeugendsten Beweise seiner Schande, kann sich aber während langer Zeit aus Feigheit nicht entschliessen, den entscheidenden Rachestreich zu führen. Endlich misbraucht er das Vertrauen des ihn nicht kennenden Ehebrechers auf die infamste Weise, indem er denselben in einem angeblich fingirten Streit wirklich ersticht. Alsdann erdrosselt er Fenisa. Da er indessen auch zu feige ist, die Folgen dieser berechtigten Rachethat auf sich zu nehmen, erscheint er alsdann in veränderter Gestalt und Tracht unter seinem wirklichen Namen, als ob er in diesem Augenblicke aus seiner Gefangenschaft angekommen sei. — Dabei wimmelt das Stück von jenen albernen zweideutigen Redensarten, deren Nichtverstehen wahrhaften Blödsinn voraussetzt. Diese Unsitte geht so weit, dass Fenisa einstmals ihren verkappten Gatten bittet, die Rolle eben dieses Gatten zu fingiren, und trotz seiner nicht miszuverstehenden Anspielungen die Wahrheit nicht ahnt!

Ein Drama, in welchem eine ganze Bevölkerung als Ehrenrächer auftritt, ist „Fuente Ovejuna". — Fernan Gomez de Guzman, ein ebenso gewaltthätiger als wollüstiger Comthur, compromittirt sich nicht allein in politischer Be-

ziehung, sondern stellt auch allen Frauen des Orts nach und mishandelt die Männer, welche sie beschützen wollen. Als er aber Frondoso, Bräutigam der Tochter des Schultheissen (welche er vergeblich zu verführen gesucht hatte), bei der Hochzeit gefangen nimmt, den Schultheissen mit dessen eigenem Amtsstabe mishandelt und Frondoso schliesslich aufknüpfen lassen will, rottet sich die Bevölkerung von Fuente Ovejuna zusammen und ermordet ihn. Sogar die Weiber hatten sich bewaffnet und ihre Rollen als Megären gespielt. König Ferdinand sendet sofort nach Bekanntwerden des Mordes einen strengen Untersuchungsrichter zur Ermittelung der Schuldigen ab. Dieser foltert 300 Personen, Männer, Frauen und Kinder, aber alle stehen heldenmüthig zusammen und antworten nach Verabredung auf die Frage, wer der Mörder sei: „Fuente Ovejuna." Da der König nicht den ganzen Ort vernichten kann, muss er Gnade walten lassen.

Wie wenig Lope über seine Kunst in theoretischer Beziehung nachdachte, wie bei ihm das instinctive dramatische Genie alles, der künstlerische Verstand eine Nebensache war — die im *„Arte nuevo de hacer comedias"* gegebenen Regeln machen hiervon keine Ausnahme, da sie nur empirischer Natur sind — zeigt sich hier in auffälliger Weise, indem das im übrigen vortreffliche Stück bezüglich seiner Protagonisten in doppelter Weise classirt werden kann:

Erstens als Schauspiel, in welchem der Protagonist die Bevölkerung von Fuente Ovejuna wäre, was Lope vielleicht durch den Titel andeuten wollte. Die Schilderung der Bauern: furchtsam vor, grausam während und starrsinnig nach der Ermordung des Comthurs, ist meisterhaft. Es würde aber bei obiger Voraussetzung die Person des Comthurs einen zu grossen Raum in der Handlung einnehmen, und ausserdem ist ein ganzer Ort als Held eines Schauspiels kaum verträglich mit einer einheitlichen Handlung.

Zweitens als Trauerspiel, in welchem der Comthur der Protagonist wäre. Dessen Charakter, welcher die Katastrophe naturgemäss herbeiführt, ist durchaus tragisch. Seine Ueberhebung und Illoyalität, als er den blutjungen Ordensmeister von Calatrava zur unrechtmässigen Besetzung von Ciudad Rodrigo drängt; seine Gier nach schönen Weibern und

Grausamkeit gegen deren Beschützer, welche so weit geht, dass er in der Person des Schultheissen die königliche Justiz durch Prügel beleidigt und diese gleiche Justiz nachher willkürlich durch Erhängen des ihm misliebigen Frondoso ausüben will, müssen seinen Untergang herbeiführen. Aber als Tragödie, mit dem Comthur als Held aufgefasst, wäre dessen Ermordung der logische Schluss; die Untersuchung und der Heldenmuth des Volks, welche nachher noch ein weiteres Drama bilden, müssten wegfallen, da sie die Wirkung der Katastrophe abschwächen. Wie dem auch sei, das Stück erfreut durch kräftige und lebenswarme Charaktere. — Wer sich die Meisterschaft Lope's in der Charakterzeichnung — in seinen guten Stunden — drastisch vor Augen führen will, lese hintereinander die drei Dramen „Fuente Ovejuna", „Los Comendadores de Córdoba" und „Peribañez y el Comendador de Ocaña" und staune, in welch verschiedenartiger Weise die vier lüsternen Comthure geschildert sind, während der ähnliche Stoff einen so übermässig fruchtbaren Dichter leicht zu ähnlichen Charakterzeichnungen hätte verleiten können.

Eine schauerliche Geschichte wird uns in „El Mayordomo de la Duquesa de Amalfi" vorgeführt. Wie Lope am Schlusse versichert, soll dieselbe wahr sein, was schon aus dem Grunde geglaubt werden darf, dass der englische Dramatiker John Webster etwa 1616 seine „Duchess of Amalfi" auf die Bühne brachte, deren Hauptzüge mit Lope's Stück übereinstimmen, während die dramatische Behandlung des Stoffs keinerlei Einwirkung des einen Dichters auf den andern voraussetzen lässt. Allerdings mögen auch beide Dichter die Novelle des Bandello (Theil I, Nov. XXVI) benutzt haben, welche die tragische Begebenheit in einfacherer Form erzählt. Während aber Webster eine Reihe roher Scenen zugefügt hat, ist die Katastrophe bei Lope nur tragischer — im besten Sinne des Worts — gestaltet worden.

In Lope's Stück ist der Gang der Handlung etwa folgender. Antonio, Majordomus der kürzlich verwitweten jungen Herzogin von Amalfi, liebt diese und wird ohne sein Wissen wiedergeliebt. Bei Gelegenheit einer ihr vorgeschlagenen Vermählung erklärt sich die Herzogin dem Bevorzugten, lässt sich aber aus Furcht vor ihren hochfahrenden Brüdern nur heimlich mit ihm trauen. Sie bringt nacheinander zwei Kinder

zur Welt, welche behufs verschwiegener Erziehung aufs Land gebracht werden. Durch eine Verwechselung wird die Sache ruchbar, und die Herzogin übergibt deshalb ihrem Sohne erster Ehe die Regierung, um ungestört mit ihrem Gatten zu leben. Trotzdem ist ihr stolzer Bruder Julio de Aragon ausser sich, als er die Misheirath erfährt, und begibt sich nach Amalfi, um Antonio zu ermorden. Dieser aber entflieht, und der andere Bruder der Herzogin, sowie ihr regierender Sohn versuchen, Julio zu besänftigen, was ihnen auch, dem Anscheine nach, vollkommen gelingt. Antonio kehrt nach Amalfi zurück, wird von Allen gnädig empfangen, und Julio heisst ihn in ein anstossendes Gemach gehen, um seine Gemahlin zu begrüssen. Dort aber wird er sammt seinen Kindern auf Befehl des barbarischen und heimtückischen Julio enthauptet. Die Herzogin, welche schon in der Mahlzeit Gift erhalten hatte, lebt gerade noch so lange, um den Tod ihrer Angehörigen zu sehen und den Mörder zu verwünschen. Unter den Racheschwüren des regierenden Herzogs gegen seinen Oheim fällt der Vorhang. — Die Handlung ist rührend schön durch die treue Liebe der Herzogin und den echt tragisch herbeigeführten Untergang der Liebenden. Wie man Begebenheiten, welche sich auf Jahre vertheilen, in einem Drama geschickt zur ideellen Einheit verflechten kann, mögen die französischen Pedanten an diesem Stücke erkennen lernen.

Die verbürgte Thatsache, dass Lope 1623 als Familiar der Inquisition bei der Verbrennung eines halb blödsinnigen Franciscanermönchs von jüdischer Abkunft eine Hauptrolle spielte, wird durch sein Schauerdrama „El niño inocente de la Guardia“ grell beleuchtet. Dieses Stück wirft ein schlimmes Licht auf die religiöse Unduldsamkeit seines Autors und dürfte nur in dieser Beziehung Anspruch auf Beachtung machen, wenn nicht anzunehmen wäre, dass Lope's Zeitgenossen diese Ansichten theilten und dass wir es demnach auch als Culturstudie betrachten können. Der Inhalt ist folgender. Die katholischen Könige, Ferdinand und Isabella, haben die Inquisition eingeführt, aber der heilige Dominicus ist damit nicht zufrieden, sondern verlangt von der Königin im Traume, sie solle die Juden vertreiben. Diese sind über die thatsächlich erfolgende Ausführung dieses Befehls wüthend, und diejenigen, welche sich scheinbar bekehrt haben, sinnen

auf Rache. Ein französischer Rabbiner vertraut ihnen an, sie könnten alle Flüsse vergiften, wenn sie das Herz eines Christenkindes mit einer Hostie mischten und in das Wasser würfen. Sie versuchen nun, einem armen Manne mit zwei Kindern eins davon abzukaufen, werden aber von der Mutter geprellt, indem diese ihr Kind mit Safran und Blut entstellt und das Herz eines Schweines daneben legt.

Zweiter Act. Die Juden haben den Betrug bemerkt, sind aber um so erpichter auf ein Christenkind, als alle Schweine, welche aus dem zum Experiment gewählten Flusse tranken, verendet sind und demnach das Mittel ein erprobtes ist. Sie verabreden, ein Kind zu stehlen, und finden am Himmelfahrtstag dazu Gelegenheit. Der kleine Juanico, ein frühreifes, frommes Kind, verliert bei den festlichen Aufzügen seine Aeltern aus den Augen. Einer der Juden ködert ihn mit Zuckerwerk und mit der Behauptung, er sei sein Oheim und wolle ihn mitnehmen. Juanico geht darauf ein, und der Jude nimmt ihn als Adoptivsohn in sein Haus, in Erwartung der Passionszeit, während welcher seine Glaubensgenossen das Kind kreuzigen wollen. Da sie es nicht Christus nennen können, um kein Aufsehen zu erregen, geben sie ihm den Namen Christoph. — Es folgt nun eine dramatisch gänzlich nutzlose Scene, in welcher Königin Isabella ihrem augenleidenden Gemahl ihren Arzt schickt und dabei zufällig hört, eine Frau (Juanico's Mutter) sei vor Thränen blind geworden, da sie ihren Sohn verloren habe. Wahrscheinlich beabsichtigte Lope ursprünglich, die Entdeckung und Bestrafung der jüdischen Schandthat hiermit einzuleiten, und vergass dann nachlässigerweise, die Scene zu streichen, als er das Stück anders enden liess. — Die Juden mishandeln einstweilen Juanico so sehr, dass die Aufmerksamkeit der Nachbarn, unter andern eines Familiars der Inquisition, erregt wird; diese Leute lassen sich indessen durch Lügen über des Knaben verderbten Charakter beschwichtigen. Auch diese Scene könnte dem gleichen Zwecke, wie die obenerwähnte, gedient haben.

Dritter Act. In einer Höhle vollbringen nun die Juden ihr ruchloses Werk, indem sie die Passion in allen Einzelheiten nachahmen, wobei ein Engel und zwei allegorische Figuren, die Vernunft und das Verständniss, Rollen spielen.

Letztere dient dazu, dem Kinde in seiner Tortur das Verständniss des dreiunddreissigjährigen Christus zu verleihen. Mit der Kreuzigung und der Erhebung des Kindes in den Himmel — wodurch die Juden auch dessen Herzens verlustig gehen — schliesst das Stück in unbefriedigender Weise, da nach allen Vorbereitungen die Bestrafung des jüdischen Verbrechens erwartet werden konnte. — Die Mache des Dramas zeigt grosse Nachlässigkeit, aber abgesehen davon, wem stehen bei einer solchen Handlung nicht die Haare zu Berge? Vergegenwärtigt man sich ausserdem, dass das Stück wirklich zur Aufführung vor einer leicht erregbaren und fanatischen Menge bestimmt war, so muss man unbedingt den Leichtsinn des Dichters verdammen, welcher den Glaubenshass auf solche Weise zu schüren wagte. Dass man damals — mit Recht oder Unrecht — glaubte, der Vorfall habe sich 1489—1490 wirklich zugetragen (siehe Llorente, „*Histoire de l'Inquisition*", I. 259), kann nicht als Entschuldigung für den dramatischen Dichter gelten.

Ein erfreulicheres Culturbild von grossem Interesse bietet die Comödie „Las Batuecas del Duque de Alba". Es scheint, dass im Jahre 1470, unter der Regierung der katholischen Könige, in einem unzugänglichen Gebirgsthale ein Stamm von etwa 200 Barbaren entdeckt wurde. Dieses Volk, Abkömmlinge einer Abtheilung Gothen, welche sich bei der Eroberung Spaniens durch die Mauren hierher geflüchtet hatte, wusste ebenso wenig von der Aussenwelt, als diese von ihm. Nachdem es sich, wie unser Stück beschreibt, unter den Schutz des Herzogs von Alba begeben hatte, scheint sich das Thal entvölkert zu haben. Wahrscheinlich waren diese Batuecas eine intelligente Rasse, welche sich der Civilisation anpasste und von ihren Bergen herabkam, während ein benachbartes Thal, dasjenige der Hurdes, eines verkommenen Volksstamms von etwa 4000 Seelen, noch heutigentags in stumpfsinniger Abgeschlossenheit verharrt.

Der Inhalt unsers Stücks lässt sich, wie folgt, zusammenfassen. Die Batuecas, welche bisher in völliger Unkenntniss der Aussenwelt lebten, finden in einer Höhle erst ein rostiges Schwert, dann ein Skelet mit einem Schilde. Da ihre unmittelbaren Vorfahren eiserne Waffen nicht besassen, kommen sie auf den Gedanken, dass es ausser ihrem Stamme noch

andere Völker mit andern Sitten und Gewohnheiten geben müsse. Sie beschliessen — da ihnen Tirso, der Weiseste des Stamms, gerathen hat, einen König zu wählen — denjenigen zu dieser Würde zu erheben, der durch irgendeinen Fund das meiste Licht über die vermuthete Thatsache verbreiten werde. Zwei Batuecas, Giroto und Mileno, sind die hauptsächlichsten Bewerber um die Königswürde und um Taurina, eine schöne Barbarin. Diese zieht den intelligentern Mileno vor, während Giroto von einer andern Batueca, Geralda, geliebt wird und deren Liebe schliesslich erwidert, als er der Abneigung Taurina's sicher wird. Beide Nebenbuhler ziehen aus, um den ersehnten Fund zu thun, aber Mileno hat, wie aus Nachstehendem erhellt, das meiste Glück. Don Juan de Arce, ein Caballero in Diensten des Herzogs von Alba, hat Brianda, ein Edelfräulein der Herzogin, entführt, da deren Verlobung mit seinem Nebenbuhler, Don Ramiro de Lara, geplant war. Um sich der Verfolgung des mächtigen Herzogs zu entziehen, haben sich beide — Brianda ebenfalls in männlicher Tracht — in die unzugänglichen Berge der Batuecas geflüchtet. Als sich Don Juan entfernt, um Wasser zu suchen, kommt Mileno des Weges, sieht Brianda und schleppt sie, als merkwürdigstes Beweisstück für das Vorhandensein anderer Menschenrassen, trotz ihrer Hülferufe mit sich fort.

Zweiter Act. Der Herzog von Alba erfährt die Flucht Don Juan's mit Brianda. Sein Zorn darüber steigert sich noch, als er von Don Ramiro de Lara, welcher ihm die Ernennung zum Statthalter von Castilien durch den nach Granada ziehenden König Ferdinand überbringt und welchen er als Lohn seiner Botschaft auffordert, sich eine Gunst zu erbitten, um die Hand des entflohenen Edelfräuleins angegangen wird. Letzteres wird unterdessen von den Barbaren so sehr bewundert und verehrt, dass es (immer noch in Männertracht) zu deren König erhoben wird. Don Juan wird ebenfalls zu den Barbaren gebracht und als Bruder des weiblichen Königs geschätzt, während Don Mendo, ein Begleiter Don Juan's, den Zorn Giroto's erregt, welcher ihn bei seiner Geliebten Geralda findet. Taurina verliebt sich jetzt in den vermeinten König und bittet den Beschwörer Adulfo, ihr dessen Liebe durch Zaubermittel zu verschaffen. Die von Adulfo angerufenen Dämonen fliehen aber vor den Kreuzen, welche Brianda auf-

gepflanzt hat. Die Barbaren begeben sich nunmehr vermittels Volksbeschlusses unter die souveräne Herrschaft des Königs von Spanien und die Botmässigkeit des Herzogs von Alba als Feudalherrn.

Dritter Act. Don Juan, Don Mendo und Brianda sind es müde, unter einem uncivilisirten Volke zu leben, und nähern sich deshalb, im Fellanzug der Barbaren, der Peña de Francia, wo sie von Landleuten gesehen werden. Letztere berichten diese Erscheinung vermeintlicher Ungeheuer dem auf einer Pilgerfahrt nach der Peña begriffenen Herzog von Alba, und dieser beschliesst, das Thal der Wilden zu erobern. Don Juan hört davon und bietet unerkannt dem Herzog an, die Unterwerfung der Batuecas zu veranlassen, wenn er ihm Begnadigung für ein begangenes Verbrechen zusichern wolle. Der Herzog geht darauf ein, und Don Juan bewegt die Barbaren, die Oberherrschaft Alba's thatsächlich anzuerkennen, wie sie dies früher theoretisch gethan haben. Hiermit sind die Liebenden aus ihrer gefährlichen Lage gerettet.

Der Gedanke des Stücks ist originell, und diese Originalität wird durch das äusserliche Mittel, die Barbaren in Altspanisch („lenguaje antiguo") reden zu lassen, scharf hervorgehoben. Die Meisterschaft Lope's in der Charakterschilderung ist auch hier unverkennbar, und das Stück verdiente bekannter zu sein, als es ist. Der übergrosse Reichthum des spanischen Dramas lässt eben manches zurücktreten, was in einer ärmern Literatur Beachtung finden würde.

Auch „Los Guanches de Tenerife" ist ein Drama, welches die Sitten einer der europäischen Cultur fremden Nation schildert.

Nachdem die Spanier zweimal vergeblich die Eroberung der Insel Teneriffa versucht haben, kehren sie zum dritten mal zurück, werden aber nochmals unter grossen Verlusten abgeschlagen. Einer ihrer tapfersten Offiziere, der Hauptmann Castillo, bleibt verwundet als Gefangener zurück und wird von Dacil, der Tochter des Königs Bencomo, aus Liebe gepflegt. Bei der vierten Rückkehr der Spanier wird die Insel endlich erobert, aber selbst dann nicht ohne übernatürliche Hülfe, denn der Erzengel Michael droht dem König Bencomo mit dem Tode, falls er den Widerstand gegen die Spanier fortsetze. Castillo, welcher Dacil bei einem Felsen geschworen

hat, ihr Gemahl zu werden, und gute Lust zeigt, diesen Eid zu brechen, wird zu dessen Erfüllung durch den Umstand gezwungen, dass in eben diesem Felsen das Muttergottesbild „La vírgen candelaria" aufgefunden wird, sein Schwur demnach bei der Jungfrau geleistet und unverbrüchlich ist.

Die zwei ersten Acte sind schön, und eine Scene des ersten, die Ueberraschung der badenden Dacil durch den auf Kundschaft ausgesandten Castillo, ist von hinreissender poetischer Schönheit. Calderon wäre ganz unfähig gewesen, solche duftige, naiv natürliche, sich einem empfänglichen Gemüthe wie von selbst aufdrängende Poesie zu schreiben. Um ein Gleichniss zu gebrauchen, sieht man bei Lope in einem solchen Falle auf einen duftenden Blumengarten, bei Calderon in ein Treibhaus voll feurigglänzender, exotischer Blüten. — Die Handlung ist lose gefügt, der dritte Act durch das Heiligenwesen entstellt. Die Klippe, dass die Wilden sich mit den Spaniern in castilianischer Sprache verständigen, hat der Dichter durch die Erklärung der Eingeborenen, diese Kenntniss entspringe den vorhergegangenen Berührungen mit den spanischen Eroberungsheeren, glücklich umschifft. Dass die letztern nicht die Lust nach Gold verlockte, das in Teneriffa nicht gefunden wird, fällt den Wilden auf; dass die Spanier selbstverständlich ihre Eroberungssucht auf die Verbreitung des Christenthums schieben, ist natürlich, aber selbst dem orthodoxen Lope scheint es gedämmert zu haben, dass hier die Ländergier eine Rolle gespielt haben möchte.

Diese Betrachtung führt uns naturgemäss auf ein ähnliches Drama Lope's: „El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colon." Auch in diesem werden die Sitten barbarischer Völker, die Eroberungsgier der Spanier und die Verkleidung von deren Habsucht in den Eifer für die Ausbreitung des Christenthums geschildert. Auch in diesem sind die zwei ersten Acte die besten, der dritte eine Art Anhängsel. Was aber „El nuevo mundo" unabsehbar hoch über die „Guanches de Tenerife" erhebt, ist der Charakter des Columbus, eine Meisterschöpfung Lope's, ein Charakter, welcher überhaupt in der spanischen Dramatik nicht wieder erreicht worden ist. Bei diesem Columbus ist es nicht Ehrsucht, sondern ein unwiderstehlicher innerer Trieb, der ihn anstachelt, die Neue Welt zu suchen; es ist eine Art Inspiration,

die trotz aller seiner nautischen Berechnungen wenig mit der Vernunft zu thun hat, verbunden mit einer wahren, einfachen Frömmigkeit, die sich selten in Worten, aber dann auch manchmal ganz plötzlich in einem kurzen Stossseufzer Luft macht. Diese Frömmigkeit ist aber nicht die leidende, sondern die thätige, nach dem Grundsatz: „Hilf dir selbst, so wird dir Gott helfen." Ein Auge auf das Segel, das andere zum Himmel gerichtet, ruft Columbus in der ersten Scene des zweiten Acts, nachdem er die Meuterei der Schiffsmannschaft auf drei Tage beschwichtigt hat:

Hiza esa entena,	Hisse jene Segelstange,
Dad á la bomba carena....	Setzt die Pumpe in Bewegung....
¡Señor, acordáos de mí!	Herr, erinnere dich mein!

Wie er, überall mit Spott abgewiesen, nie die Fassung verliert, wie er das Vertrauen behält, dass nicht allein seine innere Stimme Recht behalten, sondern er auch schliesslich die materiellen Mittel finden werde, seiner Inspiration zu folgen: alles dies muss man aus dem, glücklicherweise mehrmals neugedruckten Stücke selbst ersehen. — Was freilich die Handlung im Ganzen angeht, so hat Lope dieselbe über den Helden vernachlässigt. Viele Episoden, wie die schönen Scenen vor und bei der Eroberung Granadas, sowie einige derselben auf Hayti sollten in den Hintergrund treten und durch Erzählung erledigt werden, denn sie überladen die Handlung, vervielfachen übermässig den Ortswechsel und nehmen dem Hauptgemälde Licht weg, wenn sie auch mit demselben im Zusammenhang stehen. Dieser Zusammenhang ist aber kein organischer; er ist eine Zusammenwürfelung in der Art eines chinesischen Gemäldes, welches keine Perspective hat. Die Sprache des Stücks ist dagegen durchgehends echt poetisch.

Der stoffliche Inhalt ist in Kürze folgender. Nachdem Columbus seine Pläne dem König von Portugal, den Herzögen von Medina-Celi und Medina-Sidonia persönlich, dem König von England durch seinen Bruder Bartholomäus mitgetheilt hat, und von allen schnöde abgewiesen worden ist, sehen wir ihn allein vor seinem Kompass sitzen. Seine personificirte Einbildungskraft (*Imaginacion*) führt ihm vor, wie die „Abgötterei" und die „christliche Religion" darum streiten, ob die Neue Welt von ihm entdeckt werden soll. Sodann sieht er

in der gleichen Vision die Spanier siegreich in Granada einziehen, ein Umstand, der seinen Plänen die gehoffte Unterstützung verspricht. Was er in Vision geschaut, wird zur Wahrheit, und die katholischen Könige, durch die Eroberung des letzten Bollwerks der Mauren zu weitern Unternehmungen ermuntert, gewähren ihm die Mittel, drei kleine Fahrzeuge auszurüsten und mit etwa 120 Gefährten zu bemannen. Am Anfange des zweiten Acts sehen wir, wie die Mannschaft auf Columbus' Schiff meutert und sich schliesslich mit Mühe bewegen lässt, noch drei Tage weiter zu segeln. — Die Scene wechselt nach Hayti. Ein Cazike, Dulcanquellin, hat Tacuana, die Braut des Caziken Tapirazú, entführt, und letzterer erscheint, um sich zu rächen. Als der Zweikampf der beiden Nebenbuhler gerade beginnt, erscheint ein Bote mit der Nachricht von der Ankunft fremder Männer. Diese sind die Spanier, welche sofort ein Kreuz aufpflanzen und die Eingeborenen durch Geschenke zutraulich machen. Als letztere während der Rückkehr der Fremdlinge zu ihren Schiffen das Kreuz ausreissen wollen, ertönen von der kleinen Flotte her zufällig einige Schüsse, welche als Wunderthat des Kreuzes ausgelegt werden. Die Spanier kehren zurück, zeigen ein Stück Gold, und die Eingeborenen bringen sofort ganze Barren des von ihnen verachteten Metalls, wodurch sich die Abenteurer für alle erlittenen Drangsale entschädigt fühlen. — Im dritten Acte finden wir die Spanier unter den Befehlen des Bartholomäus Columbus, da der Entdecker selbst mit einigen Eingeborenen nach Spanien abgereist ist. Hier wird eine höchst komische Episode eingeschaltet. Ein Wilder soll dem Pater Buyl, Prediger der Conquistadoren, zwölf Orangen bringen, verzehrt davon unterwegs vier und ist ganz niedergedonnert, als dies der Pater aus dem Begleitbrief ersieht. Das zweite mal, als er von zwölf Oliven vier Stück verzehrt, gebraucht er die Vorsicht, den Begleitbrief vorher mit einigen Blättern zuzudecken, da er glaubt, dieser habe seinerzeit den Diebstahl der Orangen gesehen und verrathen, und ist noch bestürzter, als er sich abermals entdeckt sieht. — Bartholomäus bringt es nach vieler Mühe dahin, dass die Eingeborenen das Christenthum annehmen und Messe hören wollen. Diese gute Absicht wird beinahe dadurch vereitelt, dass die Spanier den Weibern der Eingeborenen nachstellen, und besonders der Cazike

Dulcanquellin wird dadurch so aufgebracht, dass er mit den Waffen auf die Conquistadoren eindringt. Es entsteht ein Gemetzel; die Eingeborenen werfen das Kreuz um, aber sofort entsteht ein anderes unter Musikklang, was den Wilden so imponirt, dass sie von den Spaniern ablassen und das Christenthum annehmen. — Die Scene wechselt jetzt nach Spanien, wo Columbus von den katholischen Königen mit hohen Ehren empfangen wird und die feierliche Taufe der mitgebrachten Eingeborenen stattfindet.

Das Drama „Los cautivos de Argel" ist ebenfalls ein Culturbild, und zwar eine directe Nachahmung des „Trato de Argel" von Cervantes. Es ist lebhaft, wenn auch nicht einheitlich und würde keine Veranlassung zu besonderer Erwähnung bieten, wenn wir hier nicht zwei Bemerkungen über diese Art Stücke der spanischen Dramatiker einschalten möchten. Die erste geht dahin, dass der Dey von Algier gewöhnlich als grossherzig geschildert wird, was von den unduldsamen Spaniern gewiss verwunderlich ist; die zweite bezieht sich darauf, dass von der maurischen Zauberkunst stets als von einer anerkannten Thatsache die Rede ist. So wird in genanntem Stücke, ebenso wie in unsers Dichters „La mayor desgracia de Cárlos V", allen Ernstes angenommen, die Expedition Karl's V. nach Algier sei durch die Künste einer maurischen Zauberin gescheitert, welche die bekannten Stürme heraufbeschworen habe.

Bilder aus dem zügellosen Lagerleben der spanischen Soldaten in Italien bietet uns „El Galan Castrucho". Es ist ein Jammer, welche Meisterschaft in Colorit, Charakterisirung und energischer Sprache hier an einen verwerflichen Stoff verschwendet ist. Es ist ein Nachtgemälde mit einem Gewebe von Gemeinheit, Betrug und ungezügelten Leidenschaften, welches uns — wie die „Celestina" — magisch, wenn auch nicht angenehm fesselt, keinenfalls aber auf die Bühne gehört. Gewiss ist diese nicht zur Erziehungsanstalt für junge Mädchen bestimmt, aber das Unschöne, das Gemeine an und für sich, nicht als Hebel und Nebenumstand einer gewaltigen Katastrophe (wie bei der obenerwähnten „Celestina"), kann in der Kunst nicht geduldet werden. Und hier ist gerade das Gemeine an und für sich dargestellt, und der gemeinste Charakter, Castrucho, wird gar am Ende be-

lohnt. Die Handlung des Stücks ist zu verwickelt, um dieselbe in einer kurzen Darstellung deutlich zu machen, und bedarf auch zu sehr der Ausfüllung durch die klangvolle Sprache, um ohne diese zu interessiren. Es genüge daher Folgendes. Castrucho, ein feiger, bramarbasirender Kuppler, hat ein schönes Mädchen, Fortuna, ihrer Ehre beraubt und sie in Begleitung der alten Kupplerin Teodora nach Italien gebracht. Fortuna erregt durch ihre aussergewöhnliche Schönheit die Aufmerksamkeit des Sergeanten Don Alvaro, dann diejenige des Fähnrichs Don Jorge und des Hauptmanns Don Hector. Die drei Nebenbuhler werden nun durch Eifersucht und die Schliche Castrucho's derart durcheinandergehetzt, dass sie sich gegenseitig tödten wollen. Sie merken aber bald, dass Castrucho der Anstifter ihrer Zwietracht ist, und kehren ihre Wuth gegen diesen. Der Kuppler weiss aber einen Ausweg für Alle. Er verspricht jedem Einzelnen Fortuna für die kommende Nacht und findet den Hauptmann in der Dunkelheit mit der alten Teodora, den Fähnrich und den Sergeanten mit zwei Pagen ab, welchen er Frauenkleider anlegt. Der General, welchem Fortuna ebenfalls in die Augen gestochen hat, ist von seinem Obersten um eine Zusammenkunft mit derselben geprellt worden und lässt deshalb in der Nacht einen falschen Alarm schlagen, um den Nebenbuhler in seinem Vergnügen zu stören. Dieser Alarm bringt natürlich auch alle Andern auf die Beine; Don Hector sieht, dass er die Liebkosungen einer widerwärtigen Alten genossen hat, während der Fähnrich und der Sergeant in Castrucho's Pagen, zu ihrer und des Kupplers Verwunderung, frühere Geliebte entdecken, welche sie nach Beraubung ihrer Ehre verlassen hatten und welche ihnen in Pagentracht gefolgt sind. Der General zwingt nun den Fähnrich und den Sergeanten, die Damen zu heirathen, unter der Drohung, sie im Weigerungsfalle aufknüpfen zu lassen. Castrucho muss Fortuna die Hand reichen und wird, als Lohn für seine Schlauheit, zum Unteroffizier befördert.

Nichts kann meisterhafter sein, als die Schilderung des Castrucho; seine Schlauheit, seine Feigheit und damit verbundene Grausamkeit gegen Schwache, wie Fortuna und Teodora, seine Kriecherei gegen die Offiziere, Bravaten gegen seine Pagen, alle diese Züge sind höchst drastisch hervor-

gehoben. Am köstlichsten aber ist es, wie er selbst glaubt, er sei tapfer, nachdem er sich wie eine Memme benommen, wie er sogar im Selbstgespräch sich einredet, er sei gerade im Begriff gewesen, auf denjenigen einzuhauen, vor dem er die grösste Furcht gezeigt hatte. Die leichtfertige Fortuna und die Kupplerin Teodora sind gleichfalls ganz unübertrefflich gezeichnet, und das Ganze ist in seiner Gattung ein Meisterstück. Leider aber ist diese Gattung eine durchaus verwerfliche.

Zwei Bravos anderer Art werden uns in den Comödien „El valiente Juan de Heredia" und „El valiente Céspedes" vorgeführt. Dieselben sind Vorläufer der spätern Guapos. Während aber Juan de Heredia seine Kühnheit mehr im Privatleben an den Tag legt, ist Céspedes nicht allein Bravo, sondern auch Soldat von ungeheuerer Körperstärke. In unserm Stück verrichtet er grosse Kriegsthaten und bringt — als deren Krone — den Herzog Johann Friedrich von Sachsen als Gefangenen ein. Die Schwester des Céspedes, Doña María, besitzt eine ähnliche Körperkraft und spielt als Mannweib eine wenig ästhetische Rolle. Das Schauspiel „El Hércules de Ocaña" von Luis Velez de Guevara, in welchem das heroische Geschwisterpaar ebenfalls die Hauptrollen spielt, ist bedeutend feiner ausgeführt.

Wir gehen nun zur Besprechung von Stücken allgemeinerer Art über. Eins der seltensten und gleichzeitig verdienstvollsten derselben ist „Allá darás, rayo". Dieser Titel ist zu ergänzen: „en cas de Tamayo" und ist eine sprichwörtliche Redensart, welche bedeutet, dass man lieber den Blitz in das Haus eines Quidam, des „Tamayo", als in das eigene einschlagen sieht. Der Inhalt des Stücks ist folgender. Graf Carlos von Gaëta hat im Auftrage seines Herrn, des Königs von Neapel, dessen Braut, die Prinzessin von Sicilien, aus deren Heimat abgeholt. Zwei Meilen vor Neapel wird die letzte Rast gehalten, und Carlos schickt seinen Diener Corvino voraus, um seiner Geliebten Isabel, einer Verwandten des Königs, sagen zu lassen, sie möge die jetzt zweifellos günstige Stimmung des Monarchen benutzen, um dessen Einwilligung zu ihrer Verlobung zu erlangen. Isabel thut dies mit günstigem Erfolge, aber ihr Herz schlägt unruhig dabei. Nicht mit Unrecht, denn die zukünftige Königin,

welche von Carlos ganz entzückt ist, hat diesem unterdessen ihre Schwester Margarita, Gräfin von Foix, zur Gemahlin angetragen, und Carlos hat wirklich Margarita die Hand gereicht, da er als echter Höfling nicht den Muth gefunden hatte, die Königin durch eine Weigerung zu beleidigen und die glänzende Mitgift auszuschlagen. Um den König indessen nicht gleich durch eine solche Eigenmächtigkeit seiner neuen Gemahlin zu verletzen, ist unter allen Betheiligten verabredet worden, die Verlobung vorläufig geheim zu halten. Hieraus entsteht die Verwickelung des Stücks. Isabel ist ausser sich, als Carlos erklärt, er wolle sich vorläufig noch nicht vermählen, und argwöhnt, die ungewöhnliche Zuneigung der Königin zu demselben, deren Hauptmotiv niemandem bekannt ist, sei auch die Ursache seiner veränderten Gesinnung. Der Condestable, ein Günstling des Königs, denkt das Gleiche und gibt seinem Herrn sogar eine Andeutung, dass man sich am Hofe über die allzu grosse Vertraulichkeit der Königin gegen Carlos aufhalte. Der König hält aber einen derartigen Argwohn für unverträglich mit seiner Würde.

Zweiter Act. König Enrique hat allmählich doch empfunden, dass niemand gegen Eifersucht gefeit ist. Um zu ergründen, ob Carlos die Königin oder etwa Margarita liebt, wirft er ihm in zornigem Tone vor, er strebe nach der Hand der letztern. Der Eifersüchtige möchte gern ein „Ja“ hören, aber Carlos erräth diese Absicht nicht, leugnet hartnäckig und geht sogar so weit, als Beweis seiner Aufrichtigkeit die Hand Isabela's zu erbitten, was den König einigermaassen beruhigt. Zwei Umstände bestärken Carlos in dieser, anfänglich unaufrichtigen Schwenkung. Erstlich gebraucht sein Diener Corvino, ein Parteigänger Isabel's, aus eigenem Antriebe die List, ihm vorzureden, Isabel habe sich aus Rache für seine Gleichgültigkeit mit dem Condestable verlobt; Eifersucht und Neid fachen aus diesem Grunde die noch glimmenden Kohlen seiner frühern Liebe aufs neue an. Sodann scheint Margarita doch für ihn verloren, denn sie hat gerade jetzt einen Brief ihres Bruders mit der Nachricht erhalten, er habe sie in Portugal verlobt. Nachdem der König von dem selbst getäuschten Carlos die erdichtete Verlobung Isabel's mit dem Condestable erfahren hat, aber alsdann durch letztern von der Unwahrheit dieser Mittheilung unterrichtet worden ist, muss

er glauben, Carlos habe ihn damit irreführen wollen, um einen Vorwand zum abermaligen Ausschlagen der Hand Isabela's zu haben. Dieser Argwohn wird beinahe zur Gewissheit, denn Margarita, welche trotz der portugiesischen Verlobung die Vermählung mit Carlos wünscht, macht Isabela scheu und bedeutet Carlos in doppelsinnigen Worten, er habe ihr bereits die Hand gereicht. Diese Mahnung hat zur Folge, dass sowohl Carlos als Isabel die ihnen vom Könige angetragene Verlobung zurückweisen.

Dritter Act. Isabel verlobt sich aus Trotz mit dem Condestable, welcher Margarita still verehrt, aber jetzt jede Hoffnung auf Erwiderung infolge des portugiesischen Heirathsprojects verloren hat. Dies kreuzt die Pläne der Königin, da sie nunmehr die portugiesische Vermählung Margarita's wünscht und deshalb Isabela als Gattin für Carlos benöthigt. Sie befiehlt der erstern mündlich, dem letztern schriftlich, auf ihre frühere Absicht, sich gegenseitig die Hand zu reichen, zurückzukommen. Carlos erhält den Brief, welcher unglücklicherweise in zweideutigen Ausdrücken abgefasst ist, in seinem Arbeitscabinet, liest ihn und entschlummert. Der König tritt unbemerkt ein, findet das offen daliegende Schreiben und wird durch dasselbe in seinem eifersüchtigen Verdachte derart bestärkt, dass er Carlos befiehlt, Margarita nach Portugal zu begleiten. Einem andern Begleiter Margarita's, Otavio, übergibt er alsdann einen versiegelten Brief, welchen dieser auf hoher See eröffnen soll und welcher vermuthlich einen Befehl zur Tödtung Carlos' enthält. Ueber diesen Punkt lässt uns der Dichter mit gewohnter Nachlässigkeit völlig im Unklaren. — Als Carlos von Isabela Abschied nimmt, wird er derartig eifersüchtig auf den Condestable, dass er erklärt, doch ihr Gatte werden zu wollen. Margarita, welche schon vorher fälschlicherweise der Königin gesagt hat, Carlos sei ihr die Ehre schuldig, geräth ausser sich, und der entstehende Tumult führt König und Königin herbei. Letztere sieht sich nun genöthigt, die ganze Wahrheit zu offenbaren, und da gleichzeitig eine Botschaft eintrifft, dass die portugiesische Verlobung rückgängig gemacht worden sei, ist der König nur zu glücklich, seine Eifersucht enttäuscht zu sehen und Carlos die Hand Margarita's zu geben, während der Condestable diejenige Isabela's erhält.

Schon aus dieser knappen Inhaltsangabe, welche nicht beanspruchen kann, alle Feinheiten des Stücks hervorzuheben, wird man ersehen, welche reiche und gut geschürzte Handlung der Dichter ersonnen hat. Ein Irrthum geht aus dem andern hervor, eine Scene entwickelt sich aus der andern. Das Fleisch der Handlung, die schöne Sprache, muss im Original genossen werden. Die Charaktere sind mit Consequenz und psychologischer Feinheit geschildert. Carlos, der seine Liebe zu Isabela anfänglich seiner Höflingsnatur und seiner Eitelkeit opfert; der nachher infolge des gleichen biegsamen Naturells seinen Entschluss bereut, als er glaubt, den König gekränkt zu haben; der schliesslich Margarita die Hand reichen muss, als ihm die Eifersucht auf den Condestable die Augen darüber geöffnet hat, dass er Isabela wirklich liebt: der gerechte Lohn dafür, dass er ein offenes Wort nicht zu rechter Zeit sprechen kann und nur Höfling, nicht auch ein wahrer Mann ist — Isabel, die ihr Schicksal nicht verdient, aber die Vermählung mit einem ungeliebten Manne über sich ergehen lassen muss, da sie sich aus Trotz und Rache mit demselben verlobt hat, nicht bedenkend, dass sie sich durch einen derartigen Racheact selbst strafen musste — Margarita, das zähe an seiner Liebe zu Carlos festhaltende Weib, das sogar eine Verdächtigung seiner Ehre aus eigenem Munde nicht scheut, um den Geliebten zu besitzen — der grossherzige König, welcher erst durch eine Kette wirklich schlagender Beweise dazu gebracht werden kann, sein Weib und seinen Günstling zu beargwöhnen: alle diese Figuren sind interessant und lebenswahr und zeigen aufs neue die Meisterschaft unsers Dichters in seiner guten Stunde.

Die Comödie „Del mal lo ménos“ ist eine Art Vorstudie zu „Allá darás, rayo“. Auch dort liebt der Günstling eines Königs von Neapel eine Nichte seines Herrn; auch dort verwendet sich die Königin so lebhaft für den Anbeter ihrer Verwandten, dass des Königs Eifersucht aufs höchste gestachelt wird; auch dort soll die Nichte in einem fremden Lande (Dänemark) vermählt werden und der Günstling sie begleiten. Die übrigen Umstände und die Katastrophe sind verschieden. Das Stück hat einige sehr glückliche Stellen, aber es verdient hier hauptsächlich Erwähnung, um die Bemerkung daran zu knüpfen, dass Lope öfters ganze Gruppen

von Situationen in verschiedenen Dramen wiederholt. Erklärlich ist dies gewiss, wenn man bedenkt, welche unendliche Menge Verwickelungen Lope zu seinen 2000 Stücken gebrauchte, und merkwürdig bleibt es nur, dass er diese Wiederholungen nicht öfter brachte. Allerdings sind drei Viertel seiner Dramen nicht auf uns gekommen.

„Cómo se vengan los nobles." Unter diesem Titel hat Lope zwei Stücke geschrieben, das eine mit dem Beititel „La prudencia en el castigo", das andere mit demjenigen des „Testimonio vengado".

„La prudencia en el castigo" ist ein Drama mit reicher Handlung und psychologisch interessanten Momenten. Wie „Allá darás, rayo" an „Del mal lo ménos", hat in Rede stehendes Stück Anklänge an „El castigo sin venganza". — Der Graf Laurencio, Günstling des Königs von Sicilien, liebt die Gemahlin seines Herrn, die Königin Sigismunda, versteckt aber diese Neigung unter einer erheuchelten Leidenschaft für des Königs Schwester, die Infantin Doña María. Er ist ein derartiger Meister in der Verstellungskunst, dass ihn der König selbst gegen seine Gemahlin vertheidigt, welche diesen Verrath enthüllt. Der Monarch geht in seiner Verblendung nicht nur so weit, zu glauben, die Königin wolle Laurencio durch ein wissentlich falsches Zeugniss verderben, sondern weist sie auch mit den beleidigenden Worten ab: „wer solche Dinge aussprechen könne, habe sie schon halb gethan". Der gekränkte weibliche Stolz bringt nun die Königin zu der fürchterlichen Rache, sich dem Laster hinzugeben, da ihre Tugend ungerechterweise beschimpft wird. Sie ergibt sich Laurencio. Die Katastrophe wird durch einen Fehltritt der Infantin herbeigeführt. Diese liebt Laurencio leidenschaftlich und hat dem Herzog Amadeo, welcher sich nächtlicherweile unter des Begünstigten Namen bei ihr eingeschlichen hat, ihre Ehre geopfert. Laurencio stellt natürlich diese Zusammenkunft in Abrede. Der König, welcher ihn auf die Probe stellen will, bietet ihm die Infantin zur Gemahlin an; Laurencio sträubt sich anfänglich, muss aber schliesslich einwilligen. Als die Königin davon hört, geräth sie aus Eifersucht derart in Wuth, dass der König ihre Schuld deutlich heraushört. Eine darauffolgende Unterhaltung der beiden Schuldigen, welche er versteckt

belauscht, gibt ihm volle Gewissheit. Nun sinnt er auf heimliche Rache, um seine Schande nicht in den Mund des Volkes zu bringen. Die Königin erhält Gift aus seinen eigenen Händen, und Laurencio wird beauftragt, in einem als verzaubert verrufenen Thurme Wache zu halten, wo ihn der König in der Rolle einer Geistererscheinung erdrosselt. Hier ist eigentlich der Schlussstein der Handlung, aber Lope hat, um ein „befriedigendes" Ende zu erzielen, das Drama dadurch verwässert, dass er jetzt eine frühere Braut des Königs ankommen lässt, welche die erledigte Stelle der Königin einnimmt. Herzog Amadeo erhält Verzeihung seiner Schuld und die Hand der Infantin.

Man sieht, wie echt tragisch die Verwickelung der unglücklichen Königin in ihre schuldbare Liebe herbeigeführt ist, wie sehr sie unser Mitleid erregen muss, da sie gewissermaassen mehr von ihrem Gatten, ihrem nachmaligen Henker, verführt wird, als von ihrem eigenen Herzen. Solche psychologisch interessante Probleme sind in der spanischen Dramatik nicht allzu häufig, aber bei Lope kann man eben alles finden, wenn auch leider grösstentheils die nöthige Vertiefung der vortrefflichsten Gedanken fehlt. — Die oben durch gesperrten Druck hervorgehobenen Situationen sind diejenigen, welche am meisten an „El castigo sin venganza" erinnern.

„El testimonio vengado" ist die nicht besonders geschickte Dramatisirung eines etwas unglaubwürdigen Stoffs aus der altspanischen Geschichtstradition. Zwei Söhne des Königs Sancho des Grossen klagen ihre Mutter des Ehebruchs mit dem Oberstallmeister an, aus Rache dafür, dass auf dessen Anrathen dem Jüngsten ein Pferd verweigert worden ist, welches der König bei seinem Auszug in einen Maurenkrieg seiner Gemahlin aufs strengste zur Zurückstellung für ihn allein anempfohlen hatte. Die Königin wird eingekerkert, aber Ramiro, ein natürlicher Sohn ihres Gemahls, nimmt sich der Unschuldigen an, fordert seine Brüder zum Gottesgericht und bleibt Sieger. Die Königin setzt ihn nun, statt der Andern, zum Thronerben ihrer als Mitgift eingebrachten Reiche Castilien und Leon ein. Das Stück scheint ein sehr beliebtes gewesen zu sein, da die Schauspieler im Kap. XXVII des unechten zweiten Theils des Don Quijote eine Probe davon abhalten, um es ihrem Repertoire beizufügen.

Psychologisch interessant ist auch das Drama „El silencio agradecido". Es behandelt den Kampf der Infantin von Burgund, Rosimunda, gegen die Liebe zu einem Vasallen, dem Mundschenken Marcelo, der natürlich ein Spanier sein muss. Rosimunda ist als Verlobte des Fürsten der Bretagne, Claridoro, in dessen Hauptstadt eingetroffen, findet ihn aber so krank, dass sie die Regierung einstweilen übernehmen muss, ohne sich noch vermählt zu haben. Marcelo macht grossen Eindruck auf sie; sie bekämpft diese Leidenschaft mit ihrer Würde, aber umsonst. Sie versucht, durch Verbannung des Bewunderten Herrin ihrer Neigung zu werden, aber auch dieses Mittel schlägt fehl, und sie ruft ihn sofort zurück. Als letzte und stärkste Cur gibt sie Befehl, den unwiderstehlichen Spanier tödten zu lassen, aber dieser treibt seine Angreifer in die Flucht. Ihre Liebe wird übermächtig, als sie gar noch entdeckt, dass Marcelo mit der Schwester des Fürsten Claridoro ein Liebesverhältniss unterhält, und sie beschliesst, sich ihrer Leidenschaft hinzugeben, nachdem sie deren Gegenstand geprüft haben werde, ob er schweigen könne. Zu diesem Zwecke vertraut sie ihm an, sie habe einen ihr nachgereisten Anbeter, den Dauphin von Frankreich, ermordet; Marcelo solle in der Nacht den Leichnam bei ihr holen und ihn im Garten vergraben. Der Spanier gehorcht, und nun lässt Rosimunda durch Proclamation eine Belohnung von 100000 Dukaten für den Finder des Dauphin aussetzen. Als Marcelo schweigt, stellt sie ihn auf eine härtere Probe. Sie lässt ihn verhaften und wegen vorgeblicher Vergiftung Claridoro's zum Tode verurtheilen. Als er auch jetzt noch standhaft in seinem Stillschweigen verharrt, überliefert sie sich ihm, überhäuft ihn mit Ehren und reicht ihm nach dem bald erfolgenden Tode Claridoro's die Hand. — Dass Rosimunda und Marcelo moralisch handeln, wird niemand behaupten wollen, und diese sieggekrönte Immoralität ist auch der Hauptfehler des Stücks. Aber wie interessant ist dieser, leider zu Ungunsten der Tugend ausgehende Kampf!

Einige Stücke sollen, ihrer grossen Seltenheit wegen, hier kurz besprochen werden.

„El enemigo engañado." Pinabelo, der Anbeter Laurencia's, ist gleichzeitig Busenfreund Lavinio's, des jüngern Bruders der Geliebten. Da ihm aber deren älterer Bruder

und Majoratsherr, Gerardo, feindlich gesinnt ist, kommt Lavinio auf den originellen Gedanken, Pinabelo während eines Jahres in seinem Zimmer versteckt zu halten und ihn alsdann — durch einen inzwischen dicht gewachsenen Bart unkenntlich gemacht — als einen neu angekommenen Freund aus Salamanca einzuführen. Als solcher weiss sich Pinabelo dem Majoratsherrn so nützlich und angenehm zu machen, dass ihn derselbe schliesslich mit Freuden als Schwager annimmt.

„Selvas y bosques de amor" ist eine verwirrende Zusammenstellung von Personen, die sich für andere ausgeben: eine täuscht die andere und wird wieder getäuscht. Man athmet auf, als am Schlusse das Licht in dieses Chaos dringt. Die reizende Sprache Lope's versöhnt einigermaassen mit dem Stoffe.

„El Jardin de Vargas" (La gata de Mari Ramos). Doña Jacinta, Schwester des Grafen von Orgaz, flösst dem Prinzen von Castilien eine solche Leidenschaft ein, dass der König für gut findet, den Grafen mit seiner Schwester auf ehrenhafte Weise zu verbannen, indem er ersterm den Auftrag gibt, in Vargas einen Park für ihn anzulegen. Der Prinz lässt jedoch von seiner Liebe nicht ab und vermählt sich nach vielen Zwischenfällen mit der Geliebten, welche sich schliesslich als eine portugiesische Prinzessin herausstellt. Der Beititel rührt daher, dass Don Juan de Zúñiga, ein Vertrauter des Prinzen, in Vargas ein Bauernmädchen, Mari Ramos, kennen lernt und das Geräusch, welches seine nächtlichen Besuche bei derselben, über das Dach hinweg, verursachen, der Katze Mari's zugeschrieben wird.

„Nunca mucho costó poco." Auch hier liebt ein Prinz eine ihm nicht ebenbürtige Dame, die Gräfin Julia, und wird nach mancherlei Hindernissen mit ihr verlobt. In diesem Stücke spielt aber nicht der Prinz, sondern die Gräfin die Hauptrolle, indem sie sich, als Bauernmädchen verkleidet, in den Palast einführt und durch ihre Schlagfertigkeit sogar den König zu lenken weiss. Dass sie diese Macht zu ihren Gunsten anwendet, versteht sich von selbst. Wie wunderbar Lope verstand, in einfachster und sinnigster Weise den Volkston zu treffen, mag folgende Strophe eines in das besprochene Stück eingeschalteten Liedchens darthun:

Van y vienen las olas, madre,	Die Wogen kommen und gehen,
á las orillas del mar;	Mutter, am Meeresstrand:
mis males con las que vienen,	Mein Unglück mit jenen, die kommen,
mis bienes con las que van.	Mein Glück mit jenen, die gehn!

„Más vale salto de mata que ruego de buenos." Ein Höfling, Carlos, hat sich heimlich mit Estela, Schwester des regierenden Grafen von Barcelona, vermählt. Die Liebenden werden entdeckt und verhaftet, finden aber bald eine Gelegenheit zur Flucht. Sie nehmen Dienste auf dem Landgute eines alten Caballeros, wo Beide Anbeter finden und viel Anlass zu allerlei Aufregung haben. Der Graf von Barcelona kommt einst zur Jagd in die Nähe, zwei seiner Begleiter wollen ihn ermorden, aber Carlos hat das Glück, ihn zu retten und dadurch seine Gnade wiederzuerlangen. Die Handlung ist ganz hübsch ausgedacht, erregt unsere Theilnahme aber nicht in hervorragender Weise.

„El hijo sin padre." Ein fabelhafter Graf Carlos von Castilien wird von Verwandten vom Throne gestossen, da sie behaupten, seine Mutter habe sich mit dem Markgrafen der Bretagne vergangen, und er sei deshalb illegitim. Carlos muss sich der Gewalt fügen und reist in die Bretagne zu seinem angeblichen Vater. Dieser aber schwört ihm auf das Kreuz seines Schwertes, dass er falsch berichtet sei, lässt jedoch gleichzeitig einfliessen, man habe seinerzeit von einer Untreue seiner Mutter mit dem König von Leon gemunkelt. Carlos reist nach Leon, erhält aber von dem König die gleiche Antwort wie von dem Markgrafen, mit dem Zusatze, man habe seine Mutter mit dem Könige von Navarra in Verdacht gehabt. Der zweimal Abgewiesene zieht resignirt nach Navarra, wo ihm das Glück wohl will, denn nach dem kürzlich erfolgten Tode des Königs ist ein Erbstreit entstanden, welchen die drei Prätendenten in der Weise schlichten, dass sie sämmtlich zu Gunsten des ersten Caballeros verzichten wollen, den sie auf ihrem Wege begegnen werden. Dieser ist zufällig Carlos; er wird König von Navarra, zieht mit seinem Heere nach Castilien und erobert diesen Thron zurück. Mit dem Erfolge ist natürlich auch jede Frage wegen seiner Legitimität überflüssig: der Erfolg ist immer legitim. — Der Stoff ist phantastisch, und die Vatersuche des Carlos hat etwas ungemein Komisches, was der Dichter gewiss nicht beabsichtigt hatte.

„La lealtad en el agravio.“ Alfons I. von Portugal, Sohn des ersten Grafen Enrique, bekämpft seine Mutter Teresa, welche sich als Witwe mit Don Fernando de Paez vermählt hat und ihm die Regierung streitig macht. Alfons siegt, Don Fernando flieht nach Castilien, Doña Teresa wird eingekerkert. Der Triumph des jungen Alfonso wird dadurch vollständig, dass sein Erzieher Egas Nuñez aus Rom zurückkehrt und ihm seitens des Papstes die Erhebung zur Königswürde verkündigt. Der schon ältliche Egas hat auf seiner Durchreise durch Castilien die schöne und stolze Doña Ines de Vargas zu seiner Gemahlin erkoren und stellt sie jetzt König Alfons vor. Der junge Monarch entbrennt in glühender Liebe für die junge Castilianerin, erklärt ihr seine Leidenschaft, wird aber gebührend abgewiesen. Dieser Widerstand feuert den zügellosen Jüngling an, alle Schranken der Sitte und Dankbarkeit zu durchbrechen; er gibt Auftrag, Doña Ines durch Maskirte entführen zu lassen; aber selbst dieses Gewaltmittel schlägt fehl, denn ein ehrenhafter Verwandter Don Egas' jagt den Räubern die schöne Beute ab. Die Bestrafung des Königs lässt nicht lange auf sich warten. Auf Ansuchen Don Fernando's bricht ein spanisches Heer unter persönlicher Anführung des Kaisers Alfons (VII.) in Portugal ein. Der junge Alfons wird besiegt und von Egas auf den Schultern aus der Schlacht gerettet. Egas rettet aber nicht allein seinen König, sondern auch sein Vaterland vor den Folgen der erlittenen Niederlage, indem er einen billigen Frieden mit dem Kaiser schliesst. Als er indessen dem jungen brauseköpfigen Alfons die nothwendigerweise nicht glänzenden Capitulationen zur Unterzeichnung überreicht, zerreisst sie dieser in der ersten Aufwallung und beschimpft den Unterhändler. Letzterer sieht nun kein anderes Mittel vor Augen, seine Loyalität dem Kaiser gegenüber zu retten, als sich mit einem Stricke um den Hals in das spanische Lager zu begeben und sich als Urheber des gebrochenen Vertrags zur Bestrafung zu stellen. Der Kaiser ist von dieser Loyalität so gerührt, dass er ausruft, er würde alle seine Reichthümer gegen einen solchen Vasallen vertauschen. Er söhnt sich mit dem jungen Alfons aus, welcher unterdessen eine grosse Schlacht gegen die Mauren gewonnen hat und — durch eine Erscheinung seines todten Vaters Enrique gemahnt — ein anderer

Mensch geworden ist. Königin Teresa ist schon vorher durch die List eines treuen Dieners befreit worden und hat sich ebenfalls mit Alfons versöhnt.

Das Stück ist durchweg in schöner und würdiger Sprache geschrieben; auch die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet. Die Handlung dagegen ist nicht gehörig concentrirt, d. h. Licht und Schatten, Haupthandlung und Episoden stehen nicht im richtigen Verhältniss.

„El buen vecino" enthält den Keim zu mehrern spätern Dramen. Die schöne Elena, welche den Infanten Cesar von Neapel liebt, muss auf Befehl des Königs dem ungeliebten Condestable Carlos die Hand reichen. Als ein Aufstand in Calabrien ausbricht, muss Carlos als Befehlshaber einer Truppenmacht dorthin abgehen, nachdem ihm der König — welchem er seine eifersüchtigen Sorgen anvertraut — versprochen hat, über seine Ehre zu wachen. Wirklich wollen Cesar und Elena die Abwesenheit des Condestable zu heimlichen Zusammenkünften benutzen. Der König erfährt dies, verwarnt jeden Theil einzeln mit deutlichen Anspielungen und tödtet schliesslich Cesar im Hause Elena's, da seine Warnungen in den Wind geschlagen werden. Mit der Leiche des Liebhabers in den Armen begegnet er dem soeben heimlich zurückgekehrten Carlos, welcher jetzt seinerseits Elena ermordet und dann auf Ueberredung des Königs die noch blutige Hand der ihn liebenden Laurencia reicht.

„El amor bandolero" und „Ver y no creer" sind wenig bedeutende Stücke. Das erste hat einige cultistische Anklänge, welche auf Retouchirung durch eine andere Hand schliessen lassen; das zweite klingt mehr an den Stil der Valencianer, als an denjenigen der reifern Dramen Lope's an.

„La mayor desgracia de Carlos V" behandelt die unglückliche Expedition des genannten Kaisers nach Algier und führt — wie bereits früher erwähnt — die bekannten fürchterlichen Stürme in allem Ernste auf die Beschwörung einer maurischen Magierin zurück. Die Handlung ist sehr nachlässig geführt, doch fehlen einige lebhafte Scenen nicht.

„Audiencias del Rey Don Pedro", ein Drama, von welchem eine anonyme Handschrift in der ehemaligen Ossuna-Bibliothek, jetzt in der Biblioteca Nacional vorhanden und von dem Grafen Schack unbedenklich Lope zugeschrieben

worden ist, soll hier, seines innern Werthes halber, eine kurze Besprechung finden. — Don Leonardo de Maraver, ein junger sevillanischer Lebemann, stellt nicht allein Elena, der Geliebten seines Freundes Don Diego, sondern auch Laurencia, derjenigen eines andern Freundes, Don Felix de las Roelas, nach. Selbst als sich Don Felix mit Laurencia vermählt und Leonardo in einem Duell mit Don Diego das Leben gerettet hat, gibt der Wüstling seine unlautern Absichten nicht auf. Nach Abrede mit einem bestochenen Diener Don Felix', lässt dieser eines Nachts die Pferde seines Herrn aus dem Stalle in den Hof, nachdem er Leonardo in ein Zimmer neben demjenigen Laurencia's versteckt hat. Es entsteht ein grosser Aufruhr; Don Felix eilt halb angekleidet hinunter, und Leonardo nimmt kurz darauf in gleicher Verfassung dessen Platz bei der nichtsahnenden Laurencia ein, welche ihn in der Dunkelheit für ihren zurückgekehrten Gatten hält. Als Felix wieder eintritt, hat sich Leonardo bereits entfernt. Laurencia erfährt ihren verhängnissvollen Irrthum erst durch den Verräther selbst, welcher glaubt, sie durch diese Enthüllung zu weitern Zusammenkünften bestimmen zu können. Rasend vor Wuth, hat die Beschimpfte jedoch die Geistesgegenwart, sich zu verstellen, um Leonardo in eine Falle zu locken. Sie schreibt ihm, er möge sie kommende Nacht in seinem Hause allein erwarten, da sie jetzt entschlossen sei, sich ihm ganz hinzugeben. Leonardo verzehrt sich in Liebesglut, bis sie erscheint, aber seine Freude ist eine kurze: gleich Judith trennt die heroische, gekränkte Frau mit einem versteckt gehaltenen Dolche das Haupt des Wüstlings vom Rumpfe, als er wehrlos im Bette liegt. Sie entfernt sich unbemerkt, und der Verdacht der That fällt auf Don Diego, dessen Zwistigkeiten mit dem Ermordeten ruchbar geworden sind. Der Diener Don Diego's, durch Anwendung der Folter zu falscher Aussage bewegt, bestätigt die vorhandenen Indicien, und der Oberrichter von Sevilla (die durch das La Hoz'sche Drama „El Montañés Juan Pascual" bekannte gleichnamige Persönlichkeit) verurtheilt den Unschuldigen zum Tode. Hiervon erhält Laurencia durch Elena Kenntniss. Ihr heroischer Charakter lässt es nicht zu, einen Andern für sich leiden zu lassen, sie wirft sich König Pedro I. (dem „Grausamen") zu Füssen, klärt ihn im Geheimen über das Vorgefallene auf und

erwirkt Begnadigung für sich, sowie die Befreiung Don Diego's. Letztern Act stellt jedoch der König klugerweise lediglich als Act der Milde, nicht der Gerechtigkeit dar, um Laurencia's Gatten vor Kenntniss des unwissentlichen Fehltritts seiner heldenmüthigen Gattin zu bewahren.

Die Handlung des Dramas ist energisch und interessant, die Sprache gut, wenn auch manche Stellen mit einer Autorschaft Lope's kaum vereinbar erscheinen. Der Charakter des Königs Don Pedro ist vortrefflich gezeichnet, aber die Mohrenwäsche so gründlich, dass sie einen höchst parteiischen Eindruck macht. Dieser Umstand fügt den Bedenken gegen die Autorschaft Lope's ein gewichtiges Moment hinzu, denn wir werden später bei Besprechung der „Ramirez de Arellano" und anderer Stücke sehen, dass Lope über den Charakter des Königs wesentlich anders gedacht hat.

„La defensa en la verdad" ist ein gutes *Capa y espada*-Stück mit vortrefflich gezeichneten Charakteren. Am Schlusse desselben findet sich eine Stelle:

Por Dios, que es lindo el Don Diego,

welche die öfters ventilirte Frage, ob Moreto der Erfinder dieser Redensart sei, zu dessen Ungunsten entscheidet. Lope starb schon 1635, zu welcher Zeit Moreto seinen „Lindo Don Diego" sicher noch nicht geschrieben hatte. Diese an sich unwesentliche Klarstellung ist nicht ganz ohne Wichtigkeit, denn es ist öfters der Versuch gemacht worden, Moreto von dem Vorwurfe der Nicht-Originalität rein zu waschen, den ihm sein Freund Don Gerónimo Cáncer in dem bekannten „Vejámen" macht und den jeder gründliche Forscher bestätigen muss. Je mehr Dramen der altspanischen Bühne man kennen lernt, desto mehr Vorbilder finden sich für die Comödien Moreto's. Die richtige Stelle, dies weiter auszuführen, wird indessen die Besprechung Moreto's sein, welche wir am gehörigen Orte dem Leser bieten werden. Das hier einstweilen Vorausgeschickte diene als Einleitung zu einer kurzen Erörterung derjenigen Stücke Lope's, welche zu dem Meisterwerke Moreto's „El desden con el desden" unmittelbar und zu dessen „El ricohombre de Alcalá" (El valiente Justiciero) wahrscheinlich mittelbar (das directe Vorbild ist „El Infanzon de Illescas") Veranlassung gegeben haben.

„La vengadora de las mujeres.“ Laura, Prinzessin von Böhmen, wird von ihrem Bruder Arnaldo gedrängt, einen Gemahl zu erwählen. Sie hat aber aus ihren vielseitigen Studien die Lehre gezogen, dass alle Männer nur aus Selbstsucht liebten, und will sich deshalb keinem hingeben. Zwei offene Bewerber, der Herzog von Ferrara und der Prinz von Albanien, werden abstossend von ihr behandelt; der dritte, Prinz Federico von Siebenbürgen, versucht ihre Eroberung durch List. Er gibt sich für einen spanischen Bücherverkäufer aus und weiss Laura so geschickt zu schmeicheln, dass sie ihn zu ihrem Bibliothekar und Secretär ernennt. Als solcher bringt er ihr allmählich das Ueberredungsgift bei, welches sie — in Verbindung mit Eifersucht auf ihre Muhme Diana — schliesslich überwältigt. Auf erneutes Andrängen ihres Bruders verspricht sie ihre Hand demjenigen ihrer Freier, welcher als Sieger aus einem Turnier und gleichzeitig aus einem poetischen Wettstreit hervorgehe. Im ersten siegt sie, als Ritter verkleidet, selbst, im zweiten siegt der Herzog von Ferrara, aber Laura's Logik lässt sie bei ihrer Liebe im Stich: sie reicht dem Prinzen Federico die Hand, der in ihren Augen den grössten Sieg errungen hat, denjenigen über ihr Herz.

Der Grundgedanke des Stücks ist vortrefflich, aber derselbe ist weder farbenreich genug ausgeführt, noch gehörig vertieft, eine Folge der Nachlässigkeit und Vielschreiberei Lope's. Ausserdem verunstalten zwei unangenehme Flecken die Comödie. Erstens die verfehlte Idee, dass Laura im Turnier über alle, auch über den Geliebten siegt, was ihr die einzige Entschuldigung für ihre Sinnesänderung nimmt, denn sie ist auf diese Art ja männlicher als ein Mann und hat Recht, auf das Männergeschlecht verächtlich herabzusehen; zweitens ist eine, mit tiefem Ernst behandelte, total unsinnige Verzauberungsepisode eingeflochten.

„De cosario á cosario.“ Diese Comödie erhebt sich in psychologischer Feinheit, logischer Führung der Handlung und schöner Sprache bedeutend über die zuletzt besprochene. — Don Juan, ein junger Witwer, kommt mit ererbten 100000 Pesos von Amerika zurück und steigt bei seinem Freunde Don Fernando in Madrid ab. Letzterer, welcher die Schliche der hauptstädtischen Damen an einem vortrefflichen Beispiel, seiner Geliebten Lisarda, kennen gelernt hat, warnt den Neu-

angekommenen vor deren Verlockungen. Don Juan nimmt sich die Lehre zu Herzen, wirft aber gerade durch seine angenommene Kälte den ersten Samen der Verführung in die Brust Celia's, einer reichen Kokette, welche bisher auf die Männer nur als auf Spielzeuge ihrer Laune herabgesehen hat. Aber auch Don Juan's Herz ist nicht ganz unberührt geblieben, und nun legen es beide darauf an, den andern Theil in sich verliebt zu machen, um die erste hervortretende Neigung zu verspotten. Sie ahnen dabei nicht, dass sie sich selbst immer mehr verstricken und der Spott seinerzeit nicht mehr in ihrem Willen liegen wird. (Alles dies ist in dem Verhältniss von Diana und Carlos in „El desden con el desden" geschickt benutzt.) Die angewandten Mittel sind folgende. Celia bittet einen ihrer Anbeter, Teodoro, einen Liebesbrief an sie zu schreiben und ihn unter Don Juan's Augen ihrer Zofe Ines zu geben. Don Juan geht in die Falle, lässt aber nun ein gröberes Geschütz spielen, indem er Celia durch seinen Diener Mendo aufbinden lässt, er sei verlobt, und sein zukünftiger Schwiegervater sei ausser sich über die Liebelei mit ihr (Celia). Nun lässt ihm diese sagen, sie habe sich aus Schmerz hierüber zur Ader lassen müssen, er möge ihr eine Armbinde schicken. Don Juan fingirt das Gleiche, besucht sie und benimmt sich so kläglich, als sei er ganz von Kräften. Celia fällt verstellterweise in Ohnmacht, Don Juan desgleichen, und als schliesslich der Hofmeister Don Juan's als vorgeblicher Schwiegervater erscheint, erkennt Celia aus ihrer Aufregung, dass sie mit dem Feuer gespielt und sich verbrannt hat. Sie wirft sich deshalb mit verdoppelter Thatkraft auf die Eroberung ihres Gegners, indem sie vorgibt, sie habe sich mit einem Don Anastasio de Palermo verlobt, welchen der gefügige Teodoro vorstellen muss. Don Juan bittet nun Lisarda, die Geliebte seines Freundes Fernando, seine Braut vorzustellen, und diese, welche mit echt weiblicher Leichtfertigkeit sich seiner Liebe zugewandt hat, geht gern darauf ein, in der Hoffnung, dass aus dem Scherze Ernst werde. Eine solche Lösung kommt beinahe zu Stande, aber Celia geräth in dem entscheidenden Momente derart ausser sich, dass sie ihre Liebe erklärt und Don Juan, als ihrem Besieger, die Hand reicht. Lisarda verlobt sich mit Don Fernando.

Dies ist eine ganz prächtige Comödie; schade, dass Lope den edeln Charakter Don Juan's am Schlusse noch durch die Absicht, Lisarda wirklich die Hand zu reichen und damit an seinem Busenfreunde zum Verräther zu werden, verunglimpft hat.

„La hermosa fea." Auch hier hat uns Lope eine spröde Schöne, Estela, Herzogin von Lothringen, vorgeführt, welche sich nicht vermählen will, da sie keinen Mann ihrer Hand für würdig hält. Ricardo, Prinz von Polen, verfällt auf den Gedanken, ihrer weiblichen Eitelkeit eine Falle zu stellen, indem er ihr durch dritte Personen sagen lässt, er habe sie heimlich gesehen, sie aber hässlich gefunden und sei deshalb, ohne sie zu sprechen, nach Spanien weiter gereist. Die Herzogin geräth derart ausser sich bei dem Gedanken, ein Mann bewundere sie nicht, dass sie sich vornimmt, Ricardo durch irgendwelche Mittel wieder an ihren Hof zu locken, ihn in sich verliebt zu machen und dann zu verschmähen. Ricardo führt sich unterdessen bei ihr durch eine List als Secretär und später auch als Vetter seiner selbst ein und weiss durch gewandte Schmeicheleien, die infolge ihrer verletzten Eitelkeit auf den denkbar günstigsten Boden fallen, auf sie Eindruck zu machen. Die Vertraulichkeit der beiden geht so weit, dass die Herzogin dem vermeintlichen Vetter Ricardo's ihre Empfindlichkeit und ihren Plan gesteht, den Prinzen (also ihn selbst) durch Schönheit und Liebenswürdigkeit zur Liebe zu bringen, ihn dann zu verschmähen und ihm — dem Vetter — die Hand zu reichen. Als Ricardo, in seiner Eigenschaft als Prinz, durch eine Botschaft der Herzogin herbeigerufen, mit Pomp im Palaste einzieht, stellt sich die Identität seiner Person mit derjenigen des vermeintlichen Secretärs und Vetters heraus, und Estela reicht ihm als Ueberwundene die Hand.

Auch diese Handlung ist geistreich erdacht und gut durchgeführt, aber auch hier liegt der Fehler im Schlusse, denn das brutal siegesbewusste Auftreten Ricardo's in der letzten Scene contrastirt sehr unvortheilhaft mit dem zartfühligen Benehmen des Carlos am Schlusse des Moreto'schen „El desden con el desden".

„Los milagros del desprecio." Don Pedro Giron liebt seit drei Jahren Doña Juana de la Cerda, eine Verächterin

des Männergeschlechts. Er verfällt aus Liebe in Trübsinn und stellt gerade schwermüthige Betrachtungen an, als sein früherer Page Hernando ihn besucht, welcher in Flandern als Soldat gedient hat und eben zurückgekehrt ist. Hernando erfährt bald den Grund der Melancholie seines ehemaligen Herrn und erbietet sich, ihm zu Doña Juana's Besitz zu verhelfen. Er setzt seinen Feldzugsplan ins Werk, indem er Leonor, der Zofe Doña Juana's, welche ihrer Herrin in Verachtung der Männer nacheifert, einredet, er sei im Kriege Weiberhasser geworden. Leonor fühlt sich beleidigt und wendet alle ihre Künste an, um ihm zu gefallen. Der Zufall begünstigt seine weitern Operationen. Zwei Anbeter Doña Juana's, Don Alonso und Don Juan, schicken ihre Diener mit Geschenken an dieselbe; sie werden abgewiesen, die Diener gerathen in Wortwechsel, Hernando entwendet während desselben unbemerkt die beiseite gestellten Geschenke und bringt sie zu Don Pedro. Die Lakaien der abgewiesenen Nebenbuhler wissen keinen andern Ausweg, die begangene Fahrlässigkeit bei ihren Herren zu entschuldigen, als ihnen aufzubinden, Doña Juana habe ihre Geschenke angenommen. Von ihrem eingebildeten Glück aufgeblasen, statten sie nacheinander Don Pedro Besuche ab, um sich an dessen Verzweiflung über seine Niederlage zu weiden. Die Reihe der Bestürzung ist aber an ihnen, als sie ihre Geschenke bei dem vermeintlich verschmähten Nebenbuhler erblicken und infolge dessen denken müssen, Doña Juana habe sie demselben gesandt. Ausser sich vor Wuth eilen sie in das Haus der Spröden und kündigen ihr an, sie habe ihre Zuneigung verscherzt. Nach dieser Verschmähung fällt diejenige Don Pedro's, welche Hernando verkündigt, auf fruchtbaren Boden. Der Schelm wendet gleichzeitig das Mittel Ricardo's in „La hermosa fea“ an, indem er einfliessen lässt, Don Pedro habe sich verächtlich über Doña Juana's Schönheit geäussert. Ebenso stachelt er ihre Eifersucht, indem er beifügt, diese Geschmackswandlung sei auf die Liebe zu einer Andern zurückzuführen. Doña Juana fühlt sich so gekränkt, dass sie Don Pedro einen unhöflichen Brief schreibt. Als Hernando wieder bei ihr vorkommt, ihr verstohlenerweise Geschenke zeigt, die sein Herr an die angebliche neue Geliebte schickt und wovon eins in ihren eigenen Brief eingewickelt

ist, gibt ihr diese Geringschätzung den Rest. Sie bittet Hernando inständig, ihr die neue Geliebte seines Herrn zu zeigen, was dieser für die folgende Nacht verspricht. Auf dieser Streiferei trifft sie auf einen Oheim, welcher sie in Begleitung Don Pedro's nach Hause bringt, wo sie ihre Liebe gestehen muss und ihrem Besieger die Hand reicht.

Die Handlung ist interessant, aber die Ausführung ist zu sehr ins Komische gezogen; sie ist von viel gröberm Gewebe als Moreto's Meisterstück. Lope will seine Zuschauer zum Lachen, Moreto nur zu nachdenklichem Lächeln reizen.

Die Dramen, welche wahrscheinlich mittelbar dem „Valiente Justiciero" als Vorbild gedient haben, sind die folgenden.

„La Quinta de Florencia." Don Cesar, Günstling des Herzogs Alexander von Medicis, hat sich bei Florenz ein prachtvolles Landhaus gebaut. In dem anliegenden Parke befindet sich eine Venusstatue, von welcher Cesar derart entzückt ist, dass er das danebenstehende Adonisbild beneidet. Als er das Original dieser Venus in Laura, einer schönen Müllerstochter, zu entdecken glaubt, nimmt seine Leidenschaft greifbare Gestalt an. Er wendet alle Mittel der Bestechung und Schmeichelei an, um Laura zur Erhörung seiner Liebe zu bewegen, aber umsonst. Von Verzweiflung getrieben, greift er zu dem letzten Mittel, zur Gewalt, dringt mit einigen bewaffneten Freunden in die Mühle ein und raubt die Geliebte. Deren Vater nimmt seine Zuflucht zu dem Herzog: dieser kommt in aller Stille in die Mühle, ehrt den Müller mit seiner Gesellschaft bei Tisch, eilt dann in Cesar's Landhaus und überzeugt sich dort, dass des Müllers Klage auf Wahrheit beruht. Ausser sich vor Wuth über die Verachtung seiner Gesetze, befiehlt er, dass Cesar sammt seinen Helfershelfern hingerichtet werde, gibt sich aber schliesslich damit zufrieden, dass Cesar Laura die Hand reiche und die übrigen Missethäter in die Verbannung gehen. Ein charakteristischer Zug ist, dass Cesar — auf seinen Einwand, Laura sei ihm nicht ebenbürtig — vom Herzog die Antwort erhält, Laura's Vater sei adeliger als er, denn jener habe mit ihm, dem Herzog, an derselben Tafel gespeist, während er — Cesar — an seiner Tafel nur aufwarte.

Der Stoff ist klar und durchsichtig behandelt, aber nicht

vertieft. Die Sprache ist schön, die Melancholie Cesar's treffend geschildert. Die Charaktere des grossherzigen Alexander und der standhaften, von Liebe nicht berührten und deshalb in ihrem Widerstande gegen den mächtigen Edelmann um so bewundernswerthern Laura sind vortrefflich gezeichnet. Das Skelet der Handlung fand Lope in einer Bandello'schen Novelle (Theil II, Nov. XV), aber der schönste Gedanke des Stücks, die Anbetung der Venusstatue und die Auffindung von deren Urbild in der liebreizenden Müllerstochter, ist unsers Dichters ausschliessliches Eigenthum.

„Los novios de Hornachuelos." — Lope Melendez, genannt der „Wolf von Extremadura", ein reicher und mit beinahe souveräner Gewalt über seine Vasallen herrschender Edelmann, hat sich derartige Willkürlichkeiten zu Schulden kommen lassen, dass dieselben zu Ohren des Königs Enrique III. gedrungen sind. Infolge dessen lässt Letzterer Lope durch einen Herold auffordern, sich bei Hofe zu verantworten. Der übermüthige Edelmann verachtet jedoch die königliche Weisung und beschimpft den Boten. Ergrimmt über diese Geringschätzung seiner Hoheit, bricht der König mit einigen wenigen Begleitern nach Extremadura auf, um den halsstarrigen Edelmann zu strafen. Er steigt in dem Hause Estrella's, einer schönen Edeldame, ab, welche von Lope geliebt wird, aber dessen Neigung nicht erwidert. Dagegen fasst sie eine heftige Leidenschaft zu ihrem Gaste, dem ritterlichen Könige. Dieser ahnt davon nichts und begibt sich zu Lope, dessen Trotz er durch seine persönliche Erscheinung derart bricht, dass er sich ohne Widerstand verhaften lässt. Der Process wird eingeleitet und dessen Auszug dem Könige überreicht. Estrella hat sich unterdessen durch ihre Leidenschaft hinreissen lassen, dem Monarchen ihre Liebe schriftlich zu gestehen, und dieser, welcher beide Papiere ungelesen in der Hand hält, gibt Lope statt des Processes den Brief Estrella's. Letztere überwindet nun ihre Scham so weit, dem Könige mündlich zu gestehen, dass sie ein Mächtiger bestricke, welcher ihr aber keine Gerechtigkeit widerfahren lasse. Der König bezieht diese Andeutung auf Lope, und da dieser sich reumüthig gezeigt hat, will er Gerechtigkeit und Gnade verbinden, indem er ihm befiehlt, Estrella die Hand zu reichen. Beide Brautleute zeigen offen ihre Abneigung, müssen sich aber dem königl-

lichen Machtspruche fügen. Kaum hat der Monarch den Rücken gekehrt, als Lope Estrella auf Grund des vertauschten Briefs vorwirft, sie sei des Königs Geliebte. Dies bringt Estrella so in Harnisch, dass sie mit einem Degen auf Lope eindringt. Der entstehende Tumult führt den König herbei, welcher den wahren Sachverhalt aufklärt und die Verlobung der Beiden wieder aufhebt. Ebenso trennt er kraft seiner königlichen Gewalt die Ehe zweier Landleute, Berrueco und Marina, welche wider ihren Willen von Estrella zur Heirath veranlasst worden sind.

Das Stück illustrirt die Redensart „Los novios de Hornachuelos" für widerspenstige Brautleute, und die Parodie der widerwillig sich verlobenden Bauern auf die widerwillige Verlobung Estrella's und Lope's ist ebenso originell als komisch, während der tiefernste Hintergrund diese Wirkung erhöht. Die Handlung ist lebhaft, die Sprache schön, die Charakterzeichnung kraftvoll. Leider scheinen aber die uns erhaltenen Manuscripte und Drucke etwas verstümmelt zu sein oder Lope vergass (oder war verhindert), die letzte Hand anzulegen.

„El mejor Alcalde el Rey." — Sancho, ein galicischer Landmann von guter Abkunft, in Diensten eines mit absoluter Willkür herrschenden Edelmanns, Don Tello de Neyra, liebt Elvira, die bildschöne Tochter Nuño's, eines kleinen Gutsbesitzers. Er hält um sie an, und der Vater willigt gern, aber unter der Bedingung ein, dass Sancho seinen Dienstherrn davon in Kenntniss setze. Sancho gehorcht, wenn auch widerwillig, und Don Tello, ein freigebiger Herr, schenkt ihm zwanzig Kühe und hundert Schafe als Hochzeitsgabe. Ausserdem verspricht er, in Gemeinschaft mit seiner Schwester Feliciana bei der Hochzeit Pathenstelle zu vertreten. Zum Unglück Sancho's macht aber bei dieser Gelegenheit die Braut einen solchen Eindruck auf den zügellosen Edelmann, dass er den Aufschub der Vermählung befiehlt, während der Nacht Elvira rauben und auf sein Schloss bringen lässt.

Zweiter Act. Sancho und Nuño, welche den Urheber des nächtlichen Ueberfalls richtig errathen, begeben sich nach dem Schlosse Don Tello's, legen ihm den Fall als einen neutralen vor, werden aber durch Elvira's plötzliches Erscheinen zur Wahrheit und Energie gedrängt. Auf Befehl Don Tello's

werden sie hierauf von dessen Dienern schimpflich weggejagt, und Sancho reitet nun auf Rath seines Schwiegervaters an den Hof von Leon, wo er König Alfonso seine Klage vorbringt. Dieser gibt ihm einen Brief an Don Tello, mit dem Befehle, Elvira auszuliefern. Der hochfahrende Edelmann versagt jedoch seinem König den Gehorsam und lässt Sancho abermals hinausjagen.

Dritter Act. Sancho kehrt nach Leon zurück, und der König ist über Don Tello's Widerspenstigkeit derart entrüstet, dass er beschliesst, sich selbst nach Galicien zu begeben, um Gerechtigkeit zu üben. In Begleitung von nur zwei Edelleuten kommt er in Nuño's Hause an, verhört dort einige Bauern, erhält aber den Hauptbeweis in Tello's Palast selbst, als Elvira mit aufgelöstem Haar in den Empfangssaal stürzt und ihm klagt, dass sie nach hartnäckigem Widerstande schliesslich durch Gewalt entehrt worden sei. Der König befiehlt nun, dass Tello Elvira die Hand reiche, ihr die Hälfte seines Vermögens vermache und dann enthauptet werde, worauf Sancho seine Stelle als Gatte einnehmen solle. Mit dem Zittern und Erstaunen Aller über die hohe Gerechtigkeit des Königs und der Bemerkung des Dichters, der Stoff sei aus dem vierten Theile der „*Crónica de España*" (gewöhnlich „*Crónica general*" genannt) entlehnt, schliesst das Drama.

Dieser Hinweis auf die „*Crónica general*" veranlasst uns, einen Blick auf das Material zu werfen, welches Lope dort vorgefunden hat. Die Chronik erzählt, dass unter dem Kaiser Alfonso (VII.) ein Edelmann Namens Don Fernando in Galicien willkürlich gehaust und einem Landmanne sein Erbgut weggenommen habe. Der Landmann sei darauf nach Toledo gegangen und habe dem Kaiser sein Leid geklagt, worauf dieser dem Edelmanne schriftlich befohlen habe, das unrechtmässige Gut herauszugeben. Der Edelmann habe den Gehorsam verweigert, worauf sich der Landmann abermals nach Toledo begeben, dem Kaiser dies gemeldet und Zeugnisse achtbarer Männer über das ihm geschehene Unrecht vorgelegt habe. Der Kaiser sei alsdann in Begleitung zweier Edelleute nach Galicien gekommen, habe nach Feststellung des Thatbestandes den ungehorsamen Edelmann aufhängen lassen und dem Landmanne sein Gut nebst den inzwischen aufgelaufenen Renten zurückgegeben. — Man sieht, dass Lope mit poetischem

Takt an Stelle des geraubten todten Landguts ein lebendes Weib gesetzt und überhaupt das Skelet der Erzählung mit blühendem Fleische umgeben hat.

Betrachten wir den Unterschied in den Katastrophen der drei soeben besprochenen Lope'schen Stücke, so fällt sofort auf, wie der Dichter mit feinem Gefühle überall das Richtige getroffen hat. In „La Quinta de Florencia" sühnt Cesar seine Schuld, indem er der entehrten Laura die Hand reichen muss; den Tod hat er nicht verdient, denn er hat Laura keinem Gatten entrissen und sich keine Insubordination gegen seinen Fürsten zu Schulden kommen lassen. In „Los novios de Hornachuelos" bleiben die Gewaltthätigkeiten des Lope Melendez ganz schattenhaft im Hintergrunde, scheinen also gelinderer Art gewesen zu sein, auch ist die Insubordination gegen seinen König nur ein allgemeines Verbrechen, welches keinen besondern Fall berührt: dieses wird durch die Todesangst, die Furcht vor einer widerwillig einzugehenden Ehe und dadurch gesühnt, dass ihm der König buchstäblich den Fuss auf den Nacken setzt. In „El mejor Alcalde el Rey" muss dagegen die Todesstrafe vollstreckt werden, denn Don Tello raubt Elvira ihrem Gatten, entehrt sie durch Gewalt und lehnt sich dadurch gegen seinen Monarchen auf, der ihm gerade für den vorliegenden Fall den bestimmten Befehl gegeben hatte, Elvira ihrem Gatten auszuliefern. Dazu kommt, dass nur Tello's Tod Elvira zur Witwe machen und ihrem frühern Gatten in Ehren zurückgeben kann. —

„Las hermanas bandoleras" ist ein höchst seltenes Stück und Vorbild von Matos' und Villaviciosa's „A lo que obliga un agravio y las hermanas bandoleras". Sein Inhalt ist folgender.

Zwei Vettern, Don Lope Diaz und Don Alvar Perez, Offiziere in Kriegsdiensten Ferdinand's III. (des Heiligen), kommen in einer kleinen Stadt ins Quartier. Sie lernen dort Ines und Teresa, die zwei schönen Töchter des Obersten der Hermandad, Gutierrez Treviño, kennen, verführen dieselben unter dem Versprechen der Ehe und ziehen dann mit ihren Truppentheilen ab, ohne Absicht, ihr Wort zu halten. Der Vater der beiden Schönen, welcher durch seine Abwesenheit bei König Ferdinand in Geschäften der Hermandad Gelegenheit zu dem geschehenen Unglücke gegeben hat, kommt jetzt

nichtsahnend voller Freude zurück, da ihm der König versprochen hat, für eine standesgemässe Vermählung seiner beiden Töchter Sorge zu tragen. Diese aber befinden sich in einem derartigen Zustande von Scham und Zorn, dass sie aus dem väterlichen Hause fliehen.

Zweiter Act. Don Lope und Alvar Perez sind gerade mit Ablöhnung ihrer Soldaten beschäftigt, als zwei verschleierte Frauen erscheinen und sie um Gerechtigkeit, sowie um Herstellung ihrer verlorenen Ehre durch zwei der anwesenden Soldaten anflehen. Die beiden Vettern versprechen ihnen, die Schuldigen zur Einlösung ihres Ehrenworts zu zwingen, worauf sich die Verhüllten als Ines und Teresa entschleiern, aber von den leichtsinnigen Offizieren schimpflich weggejagt werden. Ausser sich vor Wuth, fassen sie den Entschluss, ins Gebirge zu gehen, alle Männer durch ihre Schönheit vom Wege abseits zu locken und sie alsdann in einen Abgrund zu stossen. Sie machen einen schauspielerischen Versuch dieser geplanten Anfälle, und Teresa ereifert sich dabei derart, dass sie beinahe ihre, den Mann vorstellende Schwester wirklich einen Abgrund hinabstösst. — Unterdessen hat der alte Gutierrez zu seinem grossen Kummer sein Haus leer gefunden und wird wahrhaft bestürzt, als König Ferdinand, seinem Versprechen gemäss, ihn besucht und nach seinen Töchtern verlangt, um sie mit zwei angesehenen Edelleuten zu vermählen. Der unglückliche Vater entschuldigt ihre Abwesenheit mit der Ausrede, sie seien auf Besuch bei einer kranken Tante.

Dritter Act. Während eines fürchterlichen Sturms verirrt sich König Ferdinand im Gebirge, sieht die Laterne, welche Ines zur Berückung der Wanderer aufstellt, klimmt auf die Höhe, wird gut aufgenommen (trotzdem die grausamere Teresa auch in ihm nur den Mann sieht), verspricht, den Beiden stets Beschützer zu sein und gibt ihnen als Unterpfand dieses Worts einen Diamantring. Unterdessen sucht Gutierrez mit einigen Quadrilleros seine Töchter im Gebirge, kommt durch einen Diener auf ihre Spur, nimmt sie gefangen (wobei Teresa eine Pistole auf ihn abdrücken will und nur von Ines daran verhindert wird) und will sie aus Gerechtigkeits- und Schamgefühl erschiessen lassen. Diese unnatürliche That wird jedoch durch König Ferdinand verhindert,

welcher kommt, um seine frühern Wirthinnen im Fluge zu besuchen. Er hört ihre Geschichte an, zwingt die beiden Verführer unter Androhung des Todes ihr Ehrenwort einzulösen, und hat damit gleichzeitig sein Versprechen erfüllt, die Töchter des alten Gutierrez standesgemäss zu vermählen.

Die Charaktere sind gut herausgebracht, besonders derjenige der grausamern Teresa, die Sprache ist schön, die Handlung interessant, wenn auch nicht sehr wahrscheinlich. Matos und Villaviciosa haben ihr Vorbild nur verschlechtert, denn statt der originell gedachten, mordlustigen Sirenen Lope's führen sie uns die beiden Schwestern in Männertracht in der genügend abgebrauchten Rolle von Häuptlingen einer Räuberbande vor.

Zwei schöne Dramen aus dem Sagenkreise Karl's des Grossen sind „El Marqués de Mantua" und „Los palacios de Galiana".

„El Marqués de Mantua." Der Infant Baldovinos hat während seiner Gefangenschaft in Sansueña die maurische Prinzessin Sevilla kennen gelernt und vermählt sich in Paris mit ihr, nachdem sie die Taufe empfangen hat. Der Dauphin Carloto, Sohn Karl's des Grossen, verliebt sich in die schöne Maurin und erbittet sich von seiner Muhme Doña Alda, der Hochzeitspathin, eine kurze Unterredung mit der Braut, versprechend, sich in den Grenzen der Vernunft zu halten. Wie alle Verliebten, hält er dieses Wort nicht, wird aber in seinen Zudringlichkeiten durch den hinzukommenden Bräutigam gestört. Dieser ist durch den lauten Wortwechsel und das verwirrte Aussehen Sevilla's einigermaassen betroffen, beruhigt sich aber scheinbar. Der feurige Carloto vertraut jetzt dem Verräther Galalon seine Leidenschaft an, und dieser, welcher früher von einem Verwandten Baldovinos' beschimpft worden ist, räth ihm, den lästigen Gatten aus der Welt zu schaffen.

Zweiter Act. Der Dauphin fordert Baldovinos auf, eine Reise mit ihm zu machen, und dieser muss einwilligen, wenn auch mit den schlimmsten Vorahnungen. In einem einsamen Walde verwirklichen sich diese, denn Carloto ermordet mit Hülfe Galalon's den unglücklichen Infanten, nachdem er ihm das Geschehene vorgehalten hat. Die Mörder entfliehen, und der Markgraf von Mantua, Oheim des Gefallenen, welcher sich auf der Spur eines Hirsches verirrt hat, kommt an die Un-

glücksstätte. Er findet seinen in Blut gebadeten Neffen, hört seine Leidensgeschichte und schwört, ihn zu rächen.

Dritter Act. Carloto wird von den Verwandten des Markgrafen — der, seinem Schwure gemäss, keine Stadt betreten darf, ehe er seinen Neffen gerächt hat — bei Kaiser Karl angeklagt, und die Infantin Sevilla verstärkt die Anklage mit ihren Thränen. Carloto wird eingekerkert und von einem aus Paladinen bestehenden Gerichtshofe zum Tode verurtheilt. Roland will ihm mit den Waffen zu Hülfe eilen, wird aber verbannt. Die Erzählung der Hinrichtung Carloto's und Substitution seines Bruders Rudolf zum Thronerben schliesst das Stück.

Es ist dies eine ergreifende Tragödie, besonders ist die Sterbescene Baldovinos' mit ihren Anklängen an die benutzten wundervollen alten Balladen hochpoetisch. Wie psychologisch wahr und packend ist auch folgende Stelle gedacht, in welcher Carloto seiner Muhme Doña Alda seine Leidenschaft für die Infantin Sevilla erklärt:

Carloto. *¡Por Sevilla estoy loco!*
Alda. *¿Qué?*
Carloto. *¡Estoy loco,*
Por Sevilla estoy muerto!
Alda. *¿Qué?*
Carloto. *¡Estoy muerto,*
Por Sevilla estoy ciego!
Alda. *¿Qué?*
Carloto. *¡Estoy ciego,*
Ciego estoy, mi Doñ' Alda, estoy sin vista,
Muerto estoy, mi Doñ' Alda, muerto y vivo,
Ya no soy cuerdo, amor me vuelve loco!

Wie pathetisch ist das dreimalige „*¿Qué?*“ Doña Alda's, welche ihrem Gehör nicht traut, ebenso die hartnäckige Wiederholung der gleichbedeutenden Worte des Carloto, wie im Wahnsinn gesprochen! — Die Charakterschilderung lässt überhaupt nichts zu wünschen übrig, nur fehlt öfters etwas Vertiefung der Leidenschaft, um das Drama zu einem Meisterstück zu stempeln.

„Los palacios de Galiana.“ — Der Stoff dieses Schauspiels findet sich in der wunderbar poetischen, alten „*Crónica general*“, aber Lope hat denselben mit einer übermässigen Verschwendung von Phantasie behandelt, sodass das Stück

den Eindruck eines romantischen, farbenglühenden Traums hinterlässt. Die wichtige Figur der Armelina, wie sie hier erscheint, ist Lope's Schöpfung, wenn er dieselbe nicht etwa in einem alten Ritterbuche vorgefunden hat.

Karl der Grosse, welcher sich mit seinem Vater Pipin überworfen hat, zieht nach Spanien, um bei dem maurischen Könige von Saragossa Kriegsdienste zu nehmen. Auf dem Wege nach dieser Hauptstadt hat er Gelegenheit, ein Bildniss der Prinzessin Galiana von Toledo zu sehen, welches ihn derart entzückt, dass er seinen Weg dorthin, statt nach Saragossa lenkt. Galiana, welche mittels Astrologie weiss, dass ein mächtiger Franke ihr Gemahl werden solle, verliebt sich in Karl und stellt auch bald seine Identität fest, da sie sein Bildniss gesehen hat. Galiana's Vater, König Galafré, gewinnt ebenfalls den schmucken Franken lieb, obgleich er ihn nur unter dem angenommenen Namen Rugero kennt. Als er einen Krieg mit dem von Galiana abgewiesenen Sohne des Königs von Saragossa in Aussicht hat, verspricht er sogar Karl, ihm für seine Beihülfe die Infantin zur Gemahlin zu geben. Nun greifen aber die Ränke Armelina's ein. Diese, eine Tochter des mächtigen Herzogs Astolfo, ist Karl in Pagentracht gefolgt, da ihr derselbe die Ehe versprochen hatte. Karl hat sie — wie der macedonische Alexander die Campaspe dem Apelles — ihrem glühenden Anbeter, dem Grafen Arnaldo abgetreten, womit aber Armelina — ungleich Campaspe — durchaus nicht einverstanden ist. Sie spinnt demnach verschiedene Ränke, welche darin gipfeln, dass sie dem Könige sagt, Karl wolle Galiana und Celima — die Favorite Galafré's — nach Frankreich entführen. Die beiden Liebenden werden eingekerkert, Galiana in dem Maurenschlosse, dessen Trümmer noch heute den Namen „Los palacios de Galiana" führen. Unterdessen ist König Pipin gestorben. Zwei Edelleute in Verkleidung überbringen Karl diese Nachricht und verhelfen ihm zur Flucht. Galiana wird durch den Grafen Arnaldo befreit und ebenfalls nach Paris gebracht, aber dort wartet ihrer ein letzter Schrecken, denn Karl, welcher Armelina auf dem Wege gefunden und nach Paris mitgenommen hat, fühlt sich auf dem neuen Throne noch so wenig sicher, dass er in Erwartung Arnaldo's vorgibt, sich mit Armelina vermählen zu wollen, um ihren mächtigen Vater Astolfo nicht zu

beleidigen. Bei einem Turniere treffen sich alle Betheiligten, einschliesslich der als Ritter verkleideten Damen, erkennen sich bei Abnahme der Helme, und alles löst sich in Freundschaft auf.

Der Reichthum der Handlung lässt sich nicht in ausführlicher Analyse geben, ohne den Leser zu verwirren, deshalb möge obiger kurze Auszug genügen.

„Los Tellos de Meneses", erster Theil. — Der König von Leon will seine Tochter Elvira aus Staatsrücksichten mit dem Maurenkönig von Valencia vermählen. Elvira aber ist entschlossen, keinem Ungläubigen die Hand zu reichen, und entflieht deshalb in Begleitung Don Nuño's, eines ihr ergebenen Edelmanns. Mitten im Gebirge verlässt sie dieser, da ihn ihre Schönheit derart bestrickt, dass er der Versuchung durch die Flucht aus dem Wege gehen will. Seiner unritterlichen That folgt die Strafe auf dem Fusse, denn er wird in einem Gebüsche, in welches er sich versteckt hatte, von dem auf der Jagd befindlichen jungen Tello de Meneses aus Versehen erschossen. Tello ist der Sohn des altadeligen, ungemein reichen Landedelmanns gleichen Namens, hat aber im Gegensatze zu seinem einfachen Vater den Ehrgeiz, im Dienste des Königs Ruhm und Ehre zu erwerben. Elvira trifft unterdessen auf Landleute, fragt dieselben, wo sie dauernde Unterkunft finden könne, und hört, dass sich in der Umgegend nur zwei Dienstherrschaften befänden, die Aibars und die Meneses. Von letztern wird ihr abgerathen, da der junge Tello ein gefährlicher Herr für hübsche Mädchen sei. Sie nimmt deshalb Dienste bei den Aibars, muss sich aber verschiedener Umstände halber bald dazu bequemen, deren Haus mit demjenigen der Meneses zu vertauschen. Laura, Tello's Muhme und Verlobte, bewirkt ihre Aufnahme, findet aber bald Grund, diese Verwendung zu bereuen, denn Tello verliebt sich heftig in die vermeintliche Dienerin. Unterdessen hat der König von Valencia dem Könige von Leon wegen Elvira's den Krieg erklärt, und letzterer bittet den alten Tello um ein Darlehn von 20000 Dukaten. Der edle Greis schickt durch seinen Sohn die doppelte Summe nach der Hauptstadt, wird deshalb von dem Könige hochgeehrt und erhält gleichzeitig das Versprechen seines Herrschers, ihn baldigst zu besuchen. Der junge Tello, als Vertreter seines Vaters, ist zum Alcaiden von Leon

ernannt worden und kommt ganz entzückt vom Hofe zurück. Bei seiner ersten Wiederbegegnung mit Elvira offenbart er aber seine, durch die kurze Abwesenheit aufs höchste gesteigerte Liebe derart, dass Laura davon Kenntniss erhält. Diese jagt nach Abgang Tello's in der ersten Wuth Elvira sofort aus dem Hause. Kaum hat Tello dies erfahren, als er ein Pferd satteln lässt, der Geliebten nachsprengt, sie einholt und zurückbringt. Inzwischen wird dem alten Tello angekündigt, dass der König auf dem Wege zu ihm sei; er lässt deshalb eine grosse Tafel herrichten, in deren Mitte ein Eiertörtchen, von Elvira's Hand gebacken, prangt. Der König geniesst davon, fühlt etwas Hartes zwischen den Zähnen und findet einen kostbaren Ring, welchen er einst seiner Tochter Elvira zum Geschenk gemacht und welchen dieselbe absichtlich in das Törtchen gebacken hatte. Der König will wissen, woher der Ring komme, Elvira wird gerufen und sinkt ihrem Vater in die Arme. Glücklich über das Wiedersehen, verspricht ihr der Monarch, er wolle sie jetzt nur nach ihrem eigenen Willen und Geschmack vermählen. Hierauf reicht Elvira dem jungen Tello die Hand, dessen feurige Liebe ihr Herz gewonnen hat.

Die Handlung des Dramas ist einheitlich und interessant, die Sprache an vielen Stellen bezaubernd schön, die Charakterzeichnung unübertrefflich. Der alte Tello, welcher sparsam bis zum Uebermaass ist, wo es Verwaltung seines Vermögens gilt, aber freigebig im höchsten Grade, wo Kirche, König oder Freunde in Betracht kommen; welcher einen Knecht fortjagen will, weil er einen Schweinsfuss auf die Seite gebracht hat, aber im gleichen Augenblick 3000 Dukaten für den Bau einer Kirche schenkt; welcher einen Hirten mit den härtesten Vorwürfen und sogar thätlichen Mishandlungen wegen einer angeblich vom Wolfe geraubten Ziege empfängt und gleichzeitig einem andern, welcher durch Bürgschaftsleistung in Noth gerathen ist, tausend Schafe schenkt; welcher trotz seiner Erwerbsucht und seiner vielen Geschäfte noch die reinste Freude am Landleben hat: dieser Tello ist das echte Bild eines alten Landedelmanns. Auch der junge Tello, dessen ritterliche Neigungen so scharf mit dem Naturell seines Vaters contrastiren, sowie Elvira, deren weibliche Natur durch das Schwanken zwischen Entschlossenheit und Furcht, zwischen königlichem

Stolze und nichtstandesgemässer Liebe so treffend geschildert wird, sind Figuren, wie sie selten in gleicher Vollkommenheit einem Dichter gelingen.

Wer den Unterschied zwischen den mehr oder weniger glücklichen Momenten Lope's drastisch vor Augen sehen will, lese nach den „Tellos de Meneses" des Dichters ähnliches Drama „El labrador venturoso". Letzteres Stück behandelt dieselbe legendenhafte Episode aus der spanischen Geschichte, und die Handlung steht an Interesse derjenigen der „Tellos" nicht nach. Hier aber hört die Aehnlichkeit ganz auf. An Stelle der scharf umrissenen Charaktere der „Tellos" treten schattenhafte Figuren, und statt der farbenglühenden Diction der „Tellos" haben wir farblose Verse, deren jeder Dichter dritten Ranges fähig gewesen wäre.

Ein zweiter Theil der „Tellos de Meneses" wird ebenfalls Lope zugeschrieben, aber unserer Ansicht nach mit Unrecht. Das Stück ist nicht ohne Verdienst, und der entschlossene Charakter des achtjährigen Garci Tello, Söhnchen Tello's und Elvira's, ist — wenn auch etwas übertrieben — doch durchaus originell. Dagegen ist die Figur des alten Tello ein schwächlicher Abklatsch aus dem Drama Lope's, eine Wiederholung, welche sich Lope auf solche Art gewiss nicht hätte zu Schulden kommen lassen. Die Sprache zeugt ebenfalls entschieden gegen Lope's Autorschaft; sie trägt die Spuren späterer Abfassung, und Sprachwendungen wie:

¿Qué importan las fantasías
de sus locos pensamientos?

und:

Disimulé con prudencial cordura

sind Lope ganz fremd. Andere Nebenbeweise sind z. B. die Erwähnung des Königs Abenaya von Córdoba statt Tarfe von Valencia und die einfache Ueberschrift des unzweifelhaft Lope'schen Dramas „Los Tellos de Meneses", während die Stücke später als erster und zweiter Theil mit dem der spätern Mode gemäss verwässerten Titel „Valor, lealtad y ventura de los Tellos de Meneses" gedruckt wurden.

Der Inhalt des zweiten Theils, welcher zehn Jahre nach dem ersten spielt, lässt sich folgendermaassen in Kürze zusammenfassen. Nach dem Tode des alten Königs von Leon

besteigt dessen Sohn Alfonso, Bruder Elvira's, den Thron. Da er kinderlos ist, schenkt er seinem Günstling Don Arias Glauben, welcher ihm einredet, die Tellos, deren Kinder die nächsten Thronansprüche haben, strebten schon jetzt nach der Krone. Alfonso schickt deshalb in hinterlistiger Absicht seinen Schwager mit nur tausend Mann gegen zehntausend Mauren ins Feld. Da aber Tello mit Beihülfe zweier Heiligen einen glänzenden Sieg über die Ungläubigen davonträgt, sieht der König diesen Erfolg als Gottesurtheil an und versöhnt sich mit seinen Verwandten.

Gespenstische Stoffe behandeln die Dramen „Don Juan de Castro", I. und II. Theil, „Dineros son calidad" und „El Marqués de las Navas".

Das Material zu „Don Juan de Castro" (dessen zweiter Theil auch unter dem Titel „Las aventuras de Don Juan de Alarcos" im 25. Band der Comödien Lope's abgedruckt ist) fand der Dichter in dem Ritterbuche *„Oliveros de Castilla y Artus de Algarbe"*, dessen erste Ausgabe 1499 erschien. — Don Juan de Castro, Stiefsohn der Fürstin von Galicien, wird von derselben auf unerlaubte Weise geliebt und flüchtet deshalb nach England. Sein Schiff scheitert an der englischen Küste; er wird unversehrt, der Kapitän Tibaldo dagegen in sterbendem Zustande ans Ufer geworfen. Letzterer vertraut ihm an, dass er dem Tode mit Unruhe entgegensehe, nicht wegen begangener Sünden, sondern wegen einer Schuld von zweitausend Dukaten. Don Juan erleichtert das Gewissen des Sterbenden durch das Versprechen, diese Schuld für ihn zu tilgen, und thut dies auch wirklich, obgleich er seine ganze Habe dafür opfern muss. Er ist nahe daran, die gute That zu bereuen, denn er vernimmt auf dem Wege nach London, dass die Prinzessin Clarinda demjenigen zur Gemahlin versprochen sei, der in den abzuhaltenden Turnieren den Sieg davontrage, vorausgesetzt, dass er von fürstlichem Geblüte sei. Seine Armuth erlaubt ihm nicht, sich Pferde, Waffen und Diener für diese Festlichkeiten zu beschaffen, und so kehrt er eines Abends schwermüthig in einer Eremitage ein. In der Nacht erscheint ihm der Geist des verstorbenen Kapitäns Tibaldo und verspricht ihm alles Nöthige, unter der Bedingung, dass er ihm seinerzeit die Hälfte aller seiner Errungenschaften abgebe. Dies bewilligt Don Juan, sieht am nächsten Morgen

eine Schar Diener mit Pferden und Waffen erscheinen, besiegt in den Turnieren alle seine Nebenbuhler und wird Clarinda's Gemahl. Einer seiner frühern Mitbewerber, der König von Irland, macht ihm indessen einen Strich durch die Rechnung, denn er nimmt ihn durch Verrath gefangen und führt ihn mit sich nach Irland. Aber auch hier schafft der Todte Rath: Don Juan's Stiefbruder und Doppelgänger Rugero de Moncada kommt nach London und nimmt des Gefangenen Stelle ein; die bedenkliche Lage, in welche er Clarinda gegenüber geräth, umgeht er durch Vorschützung eines Gelübdes. Es wird alsdann ein Kriegszug gegen Irland unternommen, Don Juan befreit und nach verschiedenen Zwischenfällen aufs neue mit seiner Clarinda vereinigt. Jetzt kommt der barbarischste und bedenklichste Theil der Comödien, eine Art Nachspiel, welches wenige Dichter gewagt hätten, auf die Bühne zu bringen. Nachdem Don Juan und Clarinda mehrere Jahre in Frieden zusammen gelebt haben und ihre Ehe mit zwei Kindern gesegnet worden ist, wird Rugero von einer Art Pest befallen. Alle Versuche zur Hebung des Uebels bleiben erfolglos, bis Don Juan dreimal im Traume verkündigt wird, Rugero könne nur durch das Blut seiner (Don Juan's) Kinder geheilt werden. Don Juan stellt seine Bruderpflicht der Aelternliebe voran, tödtet seine Kinder und gibt Rugero deren Blut zu trinken. Dieser genest plötzlich. Die Kinder leben zwar durch ein Wunder weiter, aber der König von England verbannt seinen Schwiegersohn mit Recht wegen dieser unnatürlichen That. Dieses Edict wird bald zurückgenommen, aber Don Juan hat bei Tag und bei Nacht keine Ruhe, ohne dass er einen Grund für den qualvollen Zustand finden kann. Da erscheint ihm der Todte und verkündet ihm, er könne die Ruhe nur wiedererlangen, wenn er sein Versprechen halte, alles Erworbene mit ihm zu theilen, also auch Clarinda. Don Juan zieht das Schwert, um seine Gemahlin zu zerstücken, als ihm der Todte in den Arm fällt und erklärt, er habe seine rückhaltlose Vertragstreue nur auf die Probe stellen wollen.

Jeder Commentar über eine solche Barbarei ist überflüssig, man glaubt sich zu Juan de la Cueva zurückversetzt. Der Stoff ist später von einem Dichtertriumvirat in dem Stücke „El mejor amigo el muerto“ mit entschieden richtigerm Takte benutzt worden.

„Dineros son calidad" ist nicht allein mehrfach sklavisch nachgeahmt worden („La razon hace dichosos" und „Merecer de la fortuna ensalzamientos dichosos"), sondern ist auch aus dem Grunde merkwürdig, dass die darin vorkommende Bildsäulenerscheinung wohl Tellez den Gedanken zu der Erscheinung des Comthur in „El burlador de Sevilla" nahe gelegt hat. Der Inhalt ist, kurz gefasst, folgender. Die drei Söhne eines durch Darlehne an den verstorbenen König von Neapel verarmten Edelmanns wollen ihren Ahnenadel durch Erwerb eines Vermögens wieder zu Ehren bringen. Rufino wählt zur Erreichung dieses Zweckes die Waffen, Luciano das Studium, während der Jüngste, Otavio, einfach auf die Geldsuche ausgeht. Rufino glückt es, der Usurpatorin des Throns, Julia Laurencia, einen grossen Dienst zu erweisen, indem er die rechtmässige Thronfolgerin Camila mit bewaffneter Hand raubt und sie ihrer Gegnerin überliefert. Statt ihn zu belohnen, verbannt ihn aber Julia aus Neapel, als sie hört, wer er ist. — Luciano hat in Paris mit solchem Erfolge studirt, dass ihn der König von Frankreich, welchen Julia um einen gelehrten Oberrichter angeht, nach Neapel sendet. Als jedoch Julia von seiner Abkunft hört, lässt sie ihn das Schicksal Rufino's theilen. — Otavio, welcher auf seinem Abenteurerzuge Camila gesehen und sich in sie verliebt hat, kommt eines Abends an ein verfallenes Schloss, in welchem sich das Marmorbild des verstorbenen Königs befindet. Voll Wuth über denselben, als unschuldigen Anlass zu dem Unglücke seines Vaters, versetzt er dessen Bildsäule Säbelhiebe. Die Nacht ist unterdessen hereingebrochen und mit ihr die Geisterstunde. Der steinerne König steigt von seinem Sockel herab und fordert Otavio auf, sich mit ihm im Kampfe zu messen, da er ihn beleidigt habe. Otavio verliert den Muth nicht, zieht das Schwert, aber seine Hiebe zerschneiden nur den Wind. Er beginnt, dem Geiste gegenüber seine Ohnmacht zu fühlen, als ihm dieser verkündigt, er habe seinen Muth nur prüfen wollen. Gleichzeitig führt er ihn an eine Stelle, wo zwei Millionen vergraben liegen, die der König Otavio's Vater schuldet. Mit dem gefundenen Gelde wirbt der vom Glück begünstigte Jüngling Truppen für Camila und vermählt sich mit ihr, nachdem er Julia entthront hat.

Das Stück hat eine höchst interessante Fabel, wenn auch

die Führung derselben zu wünschen übrig lässt; Charaktere und Sprache sind vortrefflich. Man hat Zweifel geäussert, ob die Comödie von Lope sei, da verschiedene Stellen nicht in des Dichters Stil geschrieben scheinen. Da aber Construction und Ideengang für Lope's Autorschaft sprechen, so darf man annehmen, dass beregte Stellen von einem Ueberarbeiter herrühren.

„El Marqués de las Navas." Dieses Schauspiel scheint auf eine alte Familientradition gegründet zu sein. Der Marquis de las Navas tödtet einen gewissen Leonardo bei einem nächtlichen Strassenhandel. Dieser Leonardo hat Schulden sowie eine Geliebte hinterlassen, welcher er die Ehe versprochen hat. Er erscheint deshalb dem Marquis, ihn bittend, für diese Geliebte und für Regelung seiner Schulden Sorge zu tragen, damit seine Seele aus dem Fegfeuer erlöst werde. Nach zweimaliger Mahnung des Todten kommt der Marquis dessen Wünschen nach. — Das Stück entbehrt der Einheit, denn in den beiden ersten Acten ist der Marquis Nebenfigur, im dritten Hauptperson. Das Ganze macht den Eindruck, als ob der damalige Träger des Titels Lope beauftragt hätte, diese alte Tradition seines Geschlechts zu dramatisiren.

Einen grossen Platz nehmen in Lope's Werken, wie in denjenigen vieler seiner Zeitgenossen, die Stücke ein, welche die Verfolgung einer edeln Dame mit Liebesanträgen durch einen Fürsten oder einen mächtigen Edelmann behandeln. Eine kurze Besprechung verdienen die folgenden.

„La corona merecida." Dieses Drama stellt uns dar, wie König Alfons von Castilien sich in eine schöne Dame, Doña Sol, verliebt und in seiner Verblendung so weit geht, dass er ihren Gemahl als Verräther gefangen setzt und mit dessen Hinrichtung droht, falls sie seine Liebe nicht erhöre. Doña Sol ladet den König auf den Abend in ihr Haus ein, verbrennt sich den ganzen Körper mittels einer Fackel und zeigt ihrem Verfolger die blutenden Wunden, welche seine Leidenschaft abkühlen. — Das Mittel ist zu stark, um dramatisch zu wirken, auch ist physischer Ekel als dramatischer Hebel durchaus verwerflich. Das Drama ist übrigens auf einen wirklichen Vorfall zwischen König Pedro dem Grausamen von Castilien und Doña María Coronel gegründet; schon Juan de Mena in seinem berühmten Gedichte „*Las*

trescientas" erwähnt ihn andeutungsweise, und Ortiz de Zúñiga in seinen „*Anales de Sevilla*" (Madrid 1795, Band II, Fol. 147) erzählt den Hergang ausführlicher.

„La niña de plata." — Dorotea, eine ebenso geistreiche als schöne Dame von Sevilla, mit dem Beinamen „la niña de plata", zieht die Aufmerksamkeit des Infanten Don Enrique auf sich. Als alle seine Versuche, ihre Tugend zu erschüttern, fruchtlos bleiben, besticht er eine Tante der Geliebten, ihm den Schlüssel des Hauses anzuvertrauen. Er benutzt denselben, um nächtlicherweile in Dorotea's Gemach einzudringen, findet aber derartigen Widerstand und wird durch ihre Thränen und die Drohung mit Selbstmord derart gerührt, dass er seine Leidenschaft bezwingt und der standhaften Schönen zur Vermählung mit ihrem Geliebten verhilft. — Alle dramatische Kunst kann den schändlichen Stoff, die versuchte Vergewaltigung eines edeln Mädchens durch einen Mächtigen, nicht beschönigen, selbst wenn es, wie hier, nur bei dem Versuche bleibt. — Zu erwähnen ist, dass die gangbare Einzelausgabe dieses Stücks eine spätere Ueberarbeitung des im IX. Bande der Lope'schen Comödien abgedruckten Originals ist.

„La porfía hasta el temor." Hier stellt der Infant Don Fernando Laura, der Schwester Don Lope de Cardona's, und Letzterer der Verlobten Don Juan de Acevedo's, Doña Leonor, nach. Der zügellose Infant nimmt so thatkräftig Partei für den Bruder seiner Angebeteten, dass er sich in dessen Begleitung in das Haus Doña Leonor's begibt und diese mit ihm in ein Zimmer einschliesst. Leonor weiss jedoch Don Lope durch Darlegung ihrer Liebe zu Don Juan zu entwaffnen. Der Infant, welcher infolge dessen durch das rasche Zurückkehren Don Lope's bei einer Unterhaltung mit Laura gestört worden ist, geräth derart ausser sich, dass er abermals in Leonor's Haus eindringt und den dort verborgenen Don Juan eigenhändig niederstossen will. Hier wird aber seiner Hartnäckigkeit durch die Furcht eine Grenze gesetzt, denn der Geist eines von ihm ermordeten Caballeros erscheint ihm und bringt ihn zur Vernunft zurück.

„La llave de la honra." In diesem Drama versucht Roberto, der allmächtige Günstling eines Königs von Neapel, die Eroberung Elena's, der tugendhaften Gemahlin eines Edel-

manns. Als alle seine Ränke scheitern, gebraucht er das Mittel des Königs Alfons in „La corona merecida“. Er lässt den Gemahl Elena's verhaften, mittels falscher Zeugen zum Tode verurtheilen und versucht dann, den Widerstand der tugendhaften Frau zu brechen, indem er ihr für eine Gunstbezeigung die Begnadigung ihres Gatten in Aussicht stellt. Elena lässt sich aber nicht verleiten, sondern wendet sich an den ihrem Gemahl wohlwollenden Herzog von Mailand und durch diesen an den König, welcher die Wahrheit herausfindet. Roberto entgeht der Todesstrafe nur auf Bitten der Gekränkten.

„La batalla del honor.“ Der junge, noch unvermählte König von Frankreich hat eine heftige Leidenschaft zu einer nahen Verwandten, Gemahlin des Admirals seines Reiches, gefasst. Er versucht ihre Eroberung vergeblich durch persönliche Aufmerksamkeiten, durch Bestechung ihrer Dienerschaft, durch Einführung eigener Creaturen in ihr Haus, durch Ueberraschung im Garten, sogar durch Einbrechen einer Mauer des Nachbarhauses nach ihren Gemächern zu. Alles dies wird durch Blanca's Tugend und des Admirals Wachsamkeit vereitelt. Auf den Wunsch ihres Gatten kleidet sich nun Blanca auf klösterlich einfache Weise, um die Augen der Lüsternheit weniger auf sich zu ziehen. Der König, welcher alle Ränke vergeblich erschöpft hat, klammert sich an diesen Umstand, um Gewalt zu brauchen, indem er behauptet, Blanca werde von ihrem Gatten schlecht behandelt und müsse deshalb von ihm getrennt werden. Diese Willkür bringt den Admiral von Sinnen, und er verfällt in einen so bedauernswerthen Zustand, dass der König sein Unrecht einsieht und sich die Hand der Hausgenossin Blanca's, Schwester des Admirals, erbittet, um jeden Verdacht wegen Geschehenem und Zukünftigem zu entkräften. Der Admiral ist glücklich, dass er glauben darf, des Königs frühere Umtriebe und Besuche in seinem Hause haben nicht Blanca, sondern seiner Schwester gegolten, und erlangt dadurch den Verstand wieder. Dieser Umstand, eine zeitweilige Geistesstörung durch Misgeschick und Genesung durch Freude, kehrt in Lope's Stücken oft wieder, wahrscheinlich öfter als in der prosaischen Wirklichkeit.

Nie ist ein Titel richtiger gewählt worden als der obige, „die Schlacht der Ehre“. Durch das ganze Stück läuft in

unendlichen Variationen der Vergleich einer Feldschlacht mit dem Kampf der Ehre, welchen der Admiral gegen den König führt. Es gibt wenige Dramen — vielleicht nur Calderon's „El mayor mónstruo los celos", — welche mit solcher Gewalt die nagenden Gefühle der Eifersucht schildern und zwar derjenigen Eifersucht, welche der Treue des angegriffenen Theils bewusst ist, aber weiss, dass von mächtiger, unangreifbarer Seite alle List und Gewalt angewandt wird, um diese Treue zu Fall zu bringen. Das Gefühl der loyalen Ohnmacht des Admirals gegenüber seinem König ist ergreifend, und wenn der Stoff an sich nicht so ästhetisch unangenehm wäre, müsste man das Stück als psychologische Dichtung sehr hoch stellen. Dass es ein beliebtes war, geht aus den vielen alten Drucken hervor, welche davon veranstaltet wurden; bei mehrern derselben ist fälschlich Fernando de Zárate als Verfasser angegeben.

Eine sehr matte Variation des Themas ist die seltene Comödie „La honra por la mujer". Während in den andern Stücken die schliessliche Selbstüberwindung des mächtigen Lüstlings als ein Act der Gnade für den gekränkten Unterthan hingestellt wird, bethätigt hier der schuldige König seine Reue in abstossend demüthiger Weise, ein Extrem, welches ebenso unangenehm wirkt, als das entgegengesetzte.

Ehe wir zu dem vortrefflichsten aller dieser Stücke „Si no vieran las mujeres" übergehen, muss ein Drama ähnlichen Inhalts besprochen werden, um zu zeigen, wie gut es Lope verstand, seine eigenen Stoffe zu verbessern. Diese Vorstudie zu „Si no vieran las mujeres" ist:

„La mayor victoria." Bei dem Einzuge des deutschen Kaisers Otto in Florenz hat Pompeyo, ein Edelmann, seine drei schönen Töchter, Elena, Flora und Casandra, auf ein Landgut gebracht, da er die Deutschen fürchtet. Er hat indessen ohne die weibliche Neugierde gerechnet, denn während er in Florenz abwesend ist, begeben sich seine Töchter in der Verkleidung von Landmädchen ebenfalls in die Stadt, um die Herrlichkeiten zu sehen, die ihnen von allen Seiten so verlockend geschildert werden. Da der Palast an diesem Tage für jedermann offen steht, dringen auch sie herein, und Casandra erregt durch ihre Schönheit und Schlagfertigkeit die höchste Bewunderung des Kaisers, der sie erst hinter einem Thür-

vorhang beobachtet und sich dann mit ihr unterhält. Diese Bewunderung geht so weit, dass er sich sterblich in sie verliebt und, um sie zu sehen, ihrem Vater Pompeyo mehrere Ehrenbezeigungen erweist. Casandra's Geliebter, Otavio, betrachtet die plötzliche Gunst des Kaisers natürlich mit argwöhnischen Augen.

Zweiter Act. Der Kaiser schickt seinen Günstling, den Marquis Alberto, zu Casandra, um sie zur Erhörung seiner Liebe zu bewegen. Dieser richtet aber nichts aus, als dass er den versteckt zuhörenden Otavio in die grösste Aufregung versetzt. Otto ist sehr aufgebracht, und als Pompeyo mit seinen Töchtern in den Palast kommt, empfängt er sie in vollem Kaiserornat auf dem Throne, um Casandra zu imponiren. Diese aber lässt sich weder durch den majestätischen Anblick, noch durch die eindringlichsten Werbungen Otto's zur Preisgebung ihrer Ehre bewegen, und letzterer sieht kaum noch eine Hoffnung, von seiner Liebeskrankheit zu genesen.

Dritter Act. Der Kaiser kommt schliesslich auf den ungeheuerlichen Gedanken, Pompeyo zum Kuppler seiner Tochter zu machen. Der ehrenhafte Greis steht von dieser Zumuthung wie vom Donner gerührt, verspricht aber, mit Casandra darüber zu reden. Als er vor seinem Landhause anlangt, überfällt ihn ein gewisser Livio, dem er einst Casandra's Hand abgeschlagen hat, aber Otavio befindet sich zufällig in der Nähe und rettet ihm das Leben. Unterdessen ist die Nacht hereingebrochen; der Kaiser kommt in den Garten, in welchen Pompeyo auch Casandra ruft. Nachdem er ihr das Begehren des Kaisers vorgestellt, will er sie, wie Appius seine Virginia, tödten, aber Otto tritt hervor und verhindert diese Römerthat. Auf die Rufe des Kaisers erscheint dessen Gefolge, sowie Otavio. Otto bringt es immer noch nicht über sich, seine Hoffnung ganz fahren zu lassen, und kommt auf den Gedanken, ein Gatte Casandra's möge sich vielleicht zugänglicher erweisen als der strenge Vater. Er schlägt deshalb Pompeyo vor, Casandra zu vermählen, aber auch dieses Auskunftsmittel misglückt ihm, denn der anwesende Otavio bietet sich als Gemahl an, „wenn er auch das Leben darüber verlieren müsse". Dies scheint dem Kaiser richtigerweise nicht auf Duldung fremder Liebe zu deuten,

aber gerade diese Charakterfestigkeit rührt und beschämt ihn derart, dass er sich selbst überwindet („la mayor victoria") und Otavio mit der Hand Casandra's und dem Herzogthume Ferrara beschenkt.

Vergleichen wir dagegen den Inhalt von „Si no vieran las mujeres". Federico, ein Kammerherr des den Damen sehr geneigten Kaisers Otto, liebt Isabela, die Tochter des auf seine Besitzungen verbannten Herzogs Otavio. Er ist so eifersüchtiger Natur, dass er seine Geliebte bittet, sich unter keinen Umständen vor dem weichherzigen Kaiser, welcher in der Umgegend jagt, sehen zu lassen. Sie verspricht Gehorsam, aber weibliche Neugierde und Widerspruchsgeist erzeugen eine unbezwingliche Sehnsucht in ihr, den berühmten Monarchen zu sehen. Sie verkleidet sich als Bauernmädchen, geht dem Jagdgetöse nach und trifft zufällig an einer einsamen Stelle auf den Kaiser, welcher, des Jagens müde, allein zurückgeblieben ist, während seine Leute ein Wild verfolgen. Ohne ihn zu kennen, lässt sie sich in ein Gespräch mit ihm ein, und der Kaiser wird von ihrer Schönheit und ihrem Geiste so bezaubert, dass er sich bei ihrem Begleiter erkundigt, wer sie ist, und alsdann beschliesst, bei ihrem Vater zu übernachten. Er theilt diesen Entschluss dem zurückkehrenden Federico mit, welcher ihn aus Eifersucht ohne Erfolg davon abzubringen sucht. Der Herzog Otavio ist über den Besuch und seine damit zusammenhängende Begnadigung höchst erfreut, während Isabela mit einiger Bestürzung den hohen Rang ihrer Waldbegegnung erfährt. Am grössten aber ist der Schrecken Federico's (der dem Kaiser bei einer vorhergehenden Disputation über die Liebe gesagt hatte, er sei noch nie verliebt gewesen), als ihm Otto von seiner Unterredung im Walde mit Isabela erzählt und ihm befiehlt, seinen Vermittler bei ihr zu machen, da er nur ihretwegen bei Otavio eingekehrt sei.

Zweiter Act. Der Kaiser lässt Isabela durch Federico den Titel einer Gräfin del Prado überbringen. Diese Gunst bringt den Herzog auf den Gedanken, seine Tochter zu vermählen. Er sucht deshalb ihre Neigung zu erfahren, und hat keine grosse Mühe, Federico als den Gegenstand derselben herauszufinden. Die Gelegenheit, den Kaiser um seine Einwilligung zu ersuchen, gibt sich bald, denn derselbe besucht

Isabela, überreicht ihr einen kostbaren Diamantring und bittet sich dagegen ihren Handschuh aus. Federico muss dieser Gunstbezeigung in Verzweiflung zusehen, denn Isabela will sich dafür rächen, dass er dem Kaiser — um dessen Argwohn nicht zu erregen — gesagt hat, er liebe eine gewisse Fenisa. Ihre Rache geht noch weiter, denn der Herzog bringt jetzt bei dem Kaiser sein Gesuch um Einwilligung zur Vermählung Isabela's mit Federico vor, und erstere, um ihre Willensäusserung befragt, gibt eine ausweichende Antwort. Nachdem der Kaiser abgegangen ist, überhäufen sich Isabela und Federico mit Vorwürfen.

Dritter Act. Gegen den ihm von Isabela geschenkten Handschuh schickt der Kaiser einen andern, mit Edelsteinen gesäumten. Er erinnert dann Federico an sein Versprechen, ihm seine Geliebte Fenisa zu zeigen. Federico führt ihn zu einer sehr hässlichen Dame, da er hierdurch Isabela's Eifersucht abzuschwächen hofft. In dieser Rechnung hat er sich jedoch geirrt, denn Isabela, als sie nachts am Gitterfenster durch den Kaiser von diesem Abenteuer hört, geräth ganz ausser sich. Sie schreibt einen Brief an Federico, des Inhalts, dass sie sich kommende Nacht entweder tödten oder dem Kaiser überliefern werde. Federico's Verzweiflung äussert sich derart, dass der dazukommende Kaiser glaubt, er habe den Verstand verloren, bis ihm derselbe in seiner nichts mehr fürchtenden Aufregung die ganze Wahrheit gesteht. Otto überwindet nun seine Leidenschaft und gibt das Liebespaar zusammen.

Von der farbenglühenden und gedankenreichen Sprache dieser Schöpfung eines siebzigjährigen Greises einen Begriff zu geben, ist unmöglich; ein solches Meisterwerk muss selbst gelesen werden. An Charakteren und Handlung ist nichts auszusetzen. — Betrachten wir die letztere im Vergleich zu derjenigen von „La mayor victoria", so ergibt sich Folgendes.

Zuerst, was Federico und Isabela betrifft, fällt sofort in die Augen, dass der Liebhaber Federico hier eine Hauptfigur ist, während in der „Mayor victoria" dem Vater die Hauptrolle zufällt. Diese Aenderung kommt dem Feuer der Diction zu statten und lässt die Nothwendigkeit des abscheulichen Gedankens, einen Vater zum Kuppler seiner Tochter

zu machen, ganz wegfallen. Wie schön ist ferner alles Geschehende dadurch vorbereitet, dass Federico die Begegnung Isabela's mit dem Kaiser schon vorher fürchtet, sie mit aller Ueberredungskunst der Eifersucht vor einer solchen zu bewahren sucht und gerade dadurch ihre weibliche Neugierde reizt. Wie fein ist der Umstand erdacht, dass Federico, um ja nicht die Rede auf Isabela zu bringen, dem Kaiser vorher sagt, er liebe überhaupt nicht, und Otto gerade deshalb nicht das geringste Bedenken trägt, ihn zu seinem Vermittler zu erwählen. In „La mayor victoria" bedient sich Otto eines neutralen Vermittlers, was bedeutend weniger wirksam ist.

Was den Kaiser angeht, ist Folgendes zu bemerken. In „La mayor victoria" findet die Begegnung mit der Bewunderten im Palast, in „Si no vieran" im Walde statt, wo sich alles freier ausspricht. Dazu kommt, dass — im Gegensatz zu Casandra — Isabela den Kaiser nicht kennt und deshalb durch unnöthige Freiheit dessen Begierden reizt. Schliesslich ist die Liebe des Kaisers in „La mayor victoria" eine Krankheit, in „Si no vieran" einfach eine Leidenschaft. Alle genannten Aenderungen lassen sich dahin zusammenfassen, dass „La mayor victoria" gewaltsamer, weniger überlegt, dagegen „Si no vieran" intensiver, harmonisch schöner, durchdachter, sentenzenreicher ist. Letzteres Stück muss unbedingt Lope's Meisterwerken zugezählt werden.

Nachdem wir gezeigt, wie sich „Si no vieran las mujeres" aus „La mayor victoria" entwickelt hat, soll noch mit einigen Worten der Inhalt der Bandello'schen Novelle (Theil I, Nov. XVIII) skizzirt werden, welche Lope ohne Zweifel bei der Abfassung von „La mayor victoria" vor Augen hatte. Kaiser Otto III. verliebt sich in einer Kirche zu Florenz in die reizend schöne Gualdrada, Tochter eines unvermögenden Edelmanns, Messer Bellincione. Wie Lope's Pompeyo, übernimmt dieser auf die inständigen Bitten des Kaisers das traurige Amt, seiner Tochter das Eingehen auf die Wünsche und Begierden des Monarchen zu empfehlen. Aber ungleich Pompeyo, ist Bellincione in dieser gemeinen Handlung aufrichtig. Das tugendhafte Mädchen weist indessen seine Vorstellungen scharf zurück, worauf Otto seine Leidenschaft bezwingt und Gualdrada mit einem seiner Kammerherren

vermählt. — Welch einen Unterschied weisen die geschilderten drei Entwickelungsformen auf, welche zu dem Interessantesten gehören, was das altspanische Drama in dieser Hinsicht aufzuweisen hat!

„La viuda valenciana" erfordert eine kurze Besprechung, um das in den biographischen Notizen über „Lope's letzte Liebe" Gesagte ganz deutlich zu machen.

Leonarda, eine reiche junge Witwe, zieht sich ganz von der Gesellschaft zurück, weist sowohl gutgemeinte Vermählungsvorschläge ihres Oheims, als directe Bewerbungen dreier Liebhaber ab und lässt sogar die letztern, welche sich in Verkleidungen in ihr Haus eindrängen, von ihren Lakaien hinausjagen. Amor lässt sich aber nicht lange auf solche Weise beleidigen: Leonarda sieht Camilo, einen jungen Edelmann, und wird von um so heftigerer Liebe ergriffen, als sie ihre Begierden so lange zurückgedämmt hat. Da ihre Abneigung gegen eine zweite Ehe stadtkundig ist, so verfällt sie auf ein Mittel, ihren Adonis auch ohne diese Kette zu geniessen. Sie fürchtet jedoch die Indiscretion eines derart Begünstigten und geht deshalb bei dem beabsichtigten Verkehre von dem richtigen Grundsatze aus, dass man nicht verrathen kann, was man nicht weiss. Sie lässt Camilo, da es gerade Fastnachtszeit ist, durch einen maskirten Escudero zu einem zärtlichen Stelldichein laden, jedoch unter der Bedingung, dass er mit verhülltem Gesicht in ihr Haus geführt werde und nur im Dunkel mit ihr spreche. Camilo geht aus Jugendübermuth auf das Abenteuer ein und verbringt mehrere Nächte in Leonarda's Haus. Da ihn die genossenen Schäferstunden aufs höchste entzückt haben, brennt er vor Begierde, den Gegenstand seiner Neigung zu sehen, und dieses Gefühl wird zur Unerträglichkeit gesteigert, als er durch verschiedene zufällige Umstände auf den Gedanken geräth, eine Alte habe ihn in ihr Netz gelockt. Auch Leonarda wird des bisherigen Zustandes müde, denn Camilo hat ihr auf der Strasse — ohne zu wissen, dass sie die Heldin seiner nächtlichen Abenteuer ist — den Hof gemacht und dadurch ihre Eifersucht auf sich selbst erregt. Um diesen Qualen und einer möglichen Entdeckung ihrer anstössigen Liebe aus dem Wege zu gehen, beschliesst sie, eine ihr angetragene Vermählung in Madrid anzunehmen. Vorher aber will sie den so heiss Geliebten

zum letzten male sehen und lässt ihn deshalb noch einmal einladen. Camilo kommt, aber mit dem festen Entschlusse, sich jetzt Klarheit über den Gegenstand seiner Liebe zu verschaffen. Er hält deshalb unter seinem Mantel ein Laternchen versteckt, welches er in Leonarda's Gemach hervorzieht und die schöne Witwe erkennt. Auf ihre Hülferufe erscheint ihr Oheim, und nun muss sie sich dazu bequemen, ihre Neigung öffentlich anzuerkennen und Camilo die Hand zu reichen.

Wie man ein derartig unmoralisches Stück mit einer noch unwürdigern Vorrede einer Dame widmen kann (siehe S. 77), ist nahezu unbegreiflich. Dasselbe ist eine Mischung von Lustspiel und Posse, hat deshalb sehr schöne, aber auch recht rohe Stellen. Das Räthselhafte des Abenteuers Camilo's ist sehr poetisch geschildert, ebenso die heftige Leidenschaft der Witwe, welche eine kaum stichhaltige Art Entschuldigung in dem Umstande sucht, dass ihr verstorbener Gatte auch Camilo geheissen. Im übrigen empfängt man entschieden den Eindruck, als ob Lope absichtlich mehrere undelicate Situationen gewählt hätte, denn abgesehen von der Haupthandlung, führt er uns ganz unnöthigerweise eine auf den Diener Camilo's bezügliche Episode vor, nach welcher dieser die abgeschüttelte Freundin seines Herrn zu dessen eigener Verwunderung zur Gattin nimmt. — Die Grundidee des Stücks fand Lope bei Bandello (Theil IV, Nov. XXVI), aber alle Episoden, sowie die Katastrophe, sind sein ausschliessliches Eigenthum. Bei Bandello endigt die Fabel damit, dass nach sieben Jahren heimlichen Verkehrs der Liebenden, der Cavalier an einem heftigen Fieber stirbt, ein Schluss, der allerdings nicht für ein Drama gepasst hätte.

Eine eigenthümliche Handlung hat die Comödie „La mal casada". — Lucrecia, eine schöne, aber vermögenslose Jungfrau, Tochter der Witwe Feliciana, wird längere Zeit von zwei Freiern umworben: dem Caballero Don Juan und dem Rechtsgelehrten Lisardo. Ihre Neigung geht auf Don Juan, aber ihre Mutter überredet sie zu einer Vernunftheirath mit Don Julio, einem reichen alten Mailänder. So wird sie das erste mal zur „Mal casada", d. h. zur „unglücklich Vermählten".

Zweiter Act. Nach drei Jahren trübseligen Lebens ist der alte Julio gestorben, hat aber Lucrecia nur unter der

Bedingung zur Erbin seines Vermögens eingesetzt, dass sie sich mit seinem Neffen Fabricio in Mailand vermähle. Don Juan und Lisardo wissen nichts von dieser Clausel und glauben, Lucrecia jetzt mit Erfolg umwerben zu können. Letztere ist auch, in ihrer Liebe zu Don Juan, so schwach, dass sie die Clausel verheimlicht und dem Geliebten sogar ein nächtliches Stelldichein im Garten gibt. Von der Gelegenheit verlockt, ist sie nahe daran, ihm ihre Ehre zu überliefern, als ihr neuer Gatte Fabricio ankommt. Dieser ist lahm und einäugig, Lucrecia ist darüber ausser sich, lässt sich aber nochmals von ihrer Mutter überreden und wird zum zweiten male die „Mal casada".

Dritter Act. Nach längerm Zusammenleben mit Fabricio beschliesst sie, eine Scheidung zu beantragen, da ihr Gatte seine ehelichen Pflichten nicht erfüllen könne. Die Mutter überträgt Lisardo die Processführung und verspricht ihm für den Fall eines glücklichen Ausgangs die Hand ihrer Tochter. Nach einer höchst unnützen und nur auf die Mosqueteros berechneten Scene, in welcher Don Juan und sein Lakai als verkleidete Notare in das Haus Lucrecia's kommen, verlautet, dass Fabricio sich mit dreitausend Dukaten abfinden lassen wolle. Dies bringt den Lakaien Don Juan's auf den Gedanken, Lisardo die Vermählung mit der Mutter unter Halbirung des verbleibenden Vermögens vorzuschlagen, was beiden Theilen einleuchtet und endlich Lucrecia ermöglicht, dem Manne ihres Herzens die Hand zu reichen.

Die Charaktere sind gut gezeichnet: die berechnende und doch gefallsüchtige Mutter, die derselben willenlos ergebene Lucrecia, der standhafte Don Juan, der halb verliebte, halb habsüchtige Rechtsgelehrte und der körperliche und geistige Krüppel Fabricio. Leider hält sich, wie so oft bei Lope, die Fortsetzung nicht auf der Höhe des reizenden, geistsprühenden ersten Acts; schon der zweite fällt ab, und der dritte ist durch unnöthige Possen verunstaltet.

„La boba para los otros y discreta para sí." — Der verstorbene Herzog von Urbino hatte bei Lebzeiten eine Nichte, Teodora, zu sich genommen, welche allgemein als Erbin angesehen wurde. Bei Eröffnung seines Testaments stellt sich indessen heraus, dass er eine natürliche Tochter, Diana, zur Thronfolgerin bestimmt hat, welche unerkannt in einem Dorfe

als Tochter eines Landmanns erzogen, aber von der Natur mit weit über ihren vermeinten Stand hinausgehenden Anlagen und Gedanken bedacht worden ist. In Urbino verursacht die Neuigkeit grossen Aufruhr, aber schliesslich kommen die Senatoren darin überein, den Erbstreit gerichtlich entscheiden, Diana jedoch einstweilen an den Hof bringen zu lassen. Fabio, ein dem verstorbenen Herzog sehr zugethaner Hidalgo, welcher aus diesem Grunde auch Diana wohl will, eilt nach dem Dorfe der letztern voraus und unterrichtet sie von dem Vorgefallenen, mit der Warnung, sich vor Neid und Eifersucht zu hüten, bis sie einen passenden Vertheidiger habe. Diana's scharfer Verstand sieht die Richtigkeit dieses Rathschlags sofort ein. Sie beauftragt deshalb Fabio, ihr einen ebenbürtigen Gemahl vorzuschlagen, und dieser wählt hierfür seinen frühern Beschützer Alexander von Medicis, Bruder des Herzogs von Florenz. In der Zwischenzeit entwaffnet Diana ihre Neider, indem sie sich bäurisch-dumm stellt.

Zweiter Act. Diana verständigt sich in nächtlichen Unterredungen mit dem jetzt eingetroffenen Alexander, und dieser erbittet sich infolge dessen von seinem Bruder einige Hülfstruppen. Unterdessen findet auch Julio, Teodora's bevorzugter Werber, dass Diana's Aussichten die bessern seien, und beschliesst, ihr trotz der vermeintlichen bäurischen Albernheit den Hof zu machen. Er verfeindet sich dadurch nicht allein mit Teodora, sondern auch mit Camilo, seinem frühern Nebenbuhler bei der letztern, jetzt sein Nebenbuhler bei Diana. — Alexander, welcher am Hofe von Urbino nicht bekannt ist, führt sich an demselben mittels einer erfundenen Geschichte unter falschem Namen ein. Durch die im Laufe seiner Rede vorgebrachten erotischen Einzelheiten erregt er Diana's Eifersucht, welche noch dadurch gesteigert wird, dass ihm Teodora sehr entgegenkommt. Diana versöhnt sich jedoch bald mit dem Manne ihrer Wahl und bespricht sich mit ihm über einen Brief des Herzogs von Florenz, in welchem der Abmarsch der nachgesuchten Hülfstruppen angekündigt wird. Diese Unterredung wird von Teodora, Julio und Camilo belauscht, und als dies Diana bemerkt, theilt sie den Horchern mit, sie bedürfe der Truppen, um dem Sultan von Kairo das Heilige Grab abzunehmen.

Dritter Act. Diana kommt durch ihre eigene Ausflucht

auf den Gedanken, auch in Urbino durch Alexander Truppen ausheben zu lassen, angeblich zum gleichen Zwecke des Türkenkriegs. Um die Gegenpartei ganz auf die falsche Fährte ihrer erheuchelten Albernheit zu bringen, lässt sie sich sogar durch Fabio in der Verkleidung eines türkischen Gesandten eine lächerliche Botschaft ausrichten. Ihre argwöhnischen Liebhaber Camilo und Julio ködert sie damit, dass sie jedem insgeheim sagt, Alexander habe ihn als Gemahl für sie in Vorschlag gebracht. Unterdessen füllt sich der Hof und der Palast mit ihren Soldaten und den florentiner Truppen; sie lässt sich einen Harnisch anlegen, steigt zu Pferd und verkündet mit Herrschermiene den Edeln und dem Volk, dass ohne Rücksicht auf den schwebenden Process jetzt ihre Regierung beginnen werde, nachdem sie sich bisher aus Mangel an materieller Macht habe verstellen müssen. Sie reicht nun Alexander die Hand, während Teodora, Camilo und Julio verbannt werden.

Nichts kann majestätischer und gewaltiger sein, als die letzten Auftritte dieses Dramas, überhaupt ist dasselbe in jeder Beziehung eins der besten des Dichters. Es ist überdies eins der wenigen Schauspiele, in welchen das Possenhafte nicht ein Flecken, sondern als dramatischer Hebel ein Vorzug der Handlung ist. Was die Charaktere anbetrifft, so stellt derjenige Diana's alle andern in den Schatten und ist ein Meisterstück für sich. Als Bauernmädchen ist sie hochfahrend und geistig überlegen, am Hofe Meisterin in der Verstellung, insoweit nicht hie und da Ausbrüche der Leidenschaft die Vernunft in den Hintergrund drängen; als ihre geistige Kraft durch die Truppenansammlung zur materiellen wird, erscheint sie majestätisch gross. Die Ausbrüche ihrer Eifersucht nach der Erzählung Alexander's erinnern an diejenigen ihrer jüngern Namensgenossin in Moreto's „El desden con el desden". Auch Teodora ist sorgfältig gezeichnet, während die Männer, wie später in der Regel bei Tirso de Molina, farbloser gehalten sind.

„La ley ejecutada" folgt in den beiden ersten Acten der alten Novelle „*Aurelio é Isabela*", der dritte ist eine Häufung von Unsinn. Vielleicht dürfen wir zu Ehren Lope's annehmen, derselbe sei von einem andern Dichter verfasst. Hartzenbusch glaubt sogar, in dem Stücke das Werk dreier Autoren vermuthen zu sollen.

„La fuerza lastimosa“ gleicht dem eben besprochenen Drama darin, dass der dritte Act ebenfalls baarer Unsinn ist, während die beiden ersten Aufzüge als schön gelten dürfen. Diese folgen theilweise der alten Ballade vom Grafen Alarcos, dagegen entstammt der dritte Act Lope's Phantasie, welche hier mit seinem Verstande durchgegangen ist.

„El villano en su rincon“ ist eins der Stücke, in welchem Lope die Freude am Landleben so meisterhaft und tief empfunden schildert. Die Intrigue, welche sich daran knüpft, ist sehr interessant, nur will uns deutschen Köpfen der Gedanke nicht recht einleuchten, dass es ein Verbrechen sein soll, ruhig auf seiner Erdscholle zu leben, dem Kaiser zu geben, was des Kaisers ist, und nur der Neugier zu ermangeln, die Majestät mit Augen zu sehen. Dies ist aber wohl nur ein Ausfluss der spanischen Loyalität des siebzehnten Jahrhunderts. — Matos hat das Stück in seinem „El Sábio en su retiro y villano en su rincon“ ausgiebig benutzt.

„El Anzuelo de Fenisa“ behandelt die Ränke einer palermitanischen Courtisane, welche aber schliesslich von einem Valencianer, den sie in ihr Garn gelockt hatte, überlistet wird. Der Stoff ist aus Boccaccio's „*Decamerone*“ (Tag VIII, Nov. 10) und ist in lebensfrischer, charakteristischer Weise behandelt. Welch unendlich reiches Bild Lope in den meist magern Rahmen der von ihm benutzten italienischen Novellen zu zaubern wusste, geht aus dem in Rede stehenden Stücke in überzeugendster Weise hervor. Ein Vergleich desselben mit der Novelle ist höchst interessant, ebenso bei folgenden Dramen, deren Grundidee Lope gleichfalls im „*Decamerone*“ gefunden hat:

„Llegar en ocasion.“ (Dec. II, 2.)
„El halcon de Federico.“ (Dec. V, 9.)
„Servir con mala estrella.“ (Dec. X, 1.)
„La boda entre dos maridos.“ (Dec. X, 8.)

Der König Don Pedro der Grausame von Castilien ist nicht allein in den früher besprochenen Schauspielen „Audiencias del Rey Don Pedro“ und „La niña de plata“ eingeführt, sondern spielt auch Rollen in folgenden drei Stücken.

„Lo cierto por lo dudoso.“ Hier liebt der König eine schöne Edeldame, Doña Juana, welche indessen ihre Neigung

seinem Stiefbruder Don Enrique de Trastamara zugewandt hat. Der König geht so weit, Doña Juana's Vater anzudeuten, er wolle diese mit einer hochstehenden Persönlichkeit vermählen, welche den Abend in seinem Hause erscheinen werde. Hiermit meint sich der König selbst, aber das Schicksal spielt ihm einen Streich, denn Don Enrique kommt vor ihm an und wird mit Doña Juana vermählt. Da der König durch seine Geheimnisskrämerei das Misverständniss selbst verschuldet hat, so bleibt ihm nichts übrig, als das Geschehene gutzuheissen.

„La Carbonera." In diesem Drama will der König eine Stiefschwester, Leonor, verhaften lassen, von deren Dasein er bisher keine Kenntniss hatte. Sie entschlüpft ihm jedoch und lebt eine Zeit lang unerkannt auf dem Lande, wo er sie bei Gelegenheit einer Jagd sieht und sich in sie verliebt. Nach mancherlei Zwischenfällen muss sich Leonor entdecken, nachdem sie ihrem königlichen Anbeter im voraus das Ehrenwort abgenommen hat, er wolle ihr jedes Vergehen verzeihen, wenn sie ihm den Aufenthaltsort der gesuchten Schwester entdecke. Die Identität beider Personen bedingt natürlich des Königs Gnade. In diesem Stücke findet sich die bemerkenswerthe Stelle:

Rey. *Eso tiene el vulgo loco,* *que en siendo un Rey justiciero,* *luego dice que es cruel.*	**König.** Es ist die Gewohnheit des thörichten Pöbels, einen Gerechtigkeit übenden König als grausam zu bezeichnen.

„Los Ramirez de Arellano" ist die dramatisirte Chronik einer kühnen, herculischen Freilanze, Don Juan Ramirez. Gegen Ende des dritten Acts erscheint der König Don Pedro. Obgleich er uns in der That nur im Zorne vorgeführt wird, findet sich doch folgende Stelle — allerdings wie in „La carbonera" — in seinem eigenen Munde:

Rey. *Bueno es que el hacer justicia,* *llame Castilla crueldad,* *y que digan que es codicia* *el dar la muerte á Mahomad.*	**König.** Es ist wirklich gut, dass Castilien die Ausübung der Gerechtigkeit als Grausamkeit bezeichnet, und dass man sagt, ich hätte Mahomet (eigentlich Abu Said, den „rothen König" von Granada) aus Habsucht getödtet!

Hierauf erwidert sein Bundesgenosse, der Prinz von Wales:

Es la popular malicia *el vulgo desenfrenado;* *al Rey justo llama airado,* *y cruel al justiciero.*	Der zügellose Pöbel bringt die Bosheit des Volks zum Ausdruck; den gerechten König nennt er zornig, den Gerechtigkeit übenden grausam.

Wir haben diese Stellen, sowie diejenige der „Carbonera" angezogen, um eine Bemerkung über den oft besprochenen Charakter Pedro's I. („des Grausamen") von Castilien daran zu knüpfen. Bekanntlich haben spätere Kritiker den Versuch einer Apologie des Königs gemacht, indem sie sich auf die Charakterisirung desselben als „Gerechtigkeitseiferer" (*Justiciero*) statt „Grausamer" in der spanischen Nationalcomödie beriefen. Diese Ansicht, welche nur auf einer Oberflächlichkeit beruht und nicht etwa einer Prüfung aller einschlägigen Dramen, sondern hauptsächlich dem Misverständnisse des „Valiente Justiciero" von Moreto entspringt, hat keine Berechtigung. Dass der „Valiente Justiciero" eine sklavische Nachahmung des „Infanzon de Illescas" (Drama eines unsichern Verfassers) ist, und dass dieses letztere Stück nicht den geringsten Beweiswerth für oben erwähnte Apologie hat, soll bei Besprechung Moreto's nachgewiesen werden. Was eigentlich jede Beweisführung überflüssig macht, ist der Umstand, dass die ersten Dramen, welche uns den König Pedro vorführen („La carbonera", „El Infanzon de Illescas"), etwa $2^1/_2$ Jahrhunderte nach dessen Tode geschrieben sind. Nach Verlauf eines solchen Zeitabschnitts kann die Schilderung eines historischen Charakters überhaupt keinen Werth mehr haben, wenn sie nicht durch zeitgenössische Beweisstücke unterstützt ist, mit andern Worten, wenn sie sich nicht der gleichen Mittel bedient, welche uns noch heute zu Gebote stehen. In unserm Falle sind diese Beweismittel die alten Volksballaden und die zeitgenössische Chronik des Pero Lopez de Ayala, also Volksüberlieferung und ernsthafte Geschichtschreibung. Gegen die Balladen ist unsers Wissens ein Einwand noch nicht erhoben worden, dagegen hat man die Glaubwürdigkeit Ayala's — als Parteigänger des Bruders und Mörders des Königs, Don Enrique de Trastamara (später König Heinrich II.) — in Zweifel gezogen. Ausserdem hat man Ayala's angeblich parteiisch-feindselige Haltung seiner

Eigenschaft als Edelmann zugeschrieben und behauptet, Don Pedro habe die absolut und eigenmächtig herrschenden Grossen mit eiserner Ruthe gezüchtigt, um die Bedrückung des Volks zu vermindern. Auf erstes lässt sich erwidern, dass Ayala eben einfach zu der Partei Don Enrique's überging, weil ihm die Schlächtereien Don Pedro's für jeden hervorragendern Kopf im höchsten Grade bedrohlich erschienen; auf die zweite Behauptung geben uns — wie weiter unten näher ausgeführt — die Stellen aus der „Carbonera" und den „Ramirez de Arellano" einen durchaus conclusiven, gegentheiligen Bescheid. Auf alle Fälle stimmen die ältern Volksballaden (die einzige Ballade, welche die gegentheilige Auffassung vertritt: „*A los piés de Don Enrique*", trägt ihre modernere Abfassung sowohl im Ideengang als in der Sprache unzweideutig zur Schau) und Ayala's Chronik darin überein, dass König Pedro seinen Beinamen „der Grausame" in vollem Maasse verdient, und da jede dieser Quellen unabhängig von der andern ist, können die authentischen, zeitgenössischen Acten über diesen Gegenstand als geschlossen betrachtet werden.

Es ist jedoch leicht, auch der angeblich gegentheiligen Beweisführung durch das Drama des siebzehnten Jahrhunderts ein Ende zu machen. Schicken wir voraus, dass die spätern spanischen Bühnendichter gewohnheitsgemäss ihre Vorgänger nachahmten, so kommen wir zu der Folgerung, dass die erste Anregung einer neuen Auffassung, eines eigenthümlichen Stoffs, in den meisten Fällen bei Lope gesucht werden darf. Kein gründlicher Kenner der altspanischen Bühnendichtung wird diese Behauptung ernstlich anfechten wollen, deren Wahrheit noch unbestreitbarer an den Tag treten würde, wenn uns alle Dramen des Altmeisters, nicht nur deren vierter Theil, erhalten wären. Die beiden angezogenen Stellen aus der „Carbonera" und den „Ramirez de Arellano" sind demnach doppelt interessant. Dem Stile nach, ist „La Carbonera" früher geschrieben und, allem Anscheine nach, auch vor den „Infanzon de Illescas" zu setzen. Betrachten wir also die Stelle in der „Carbonera" als die erste dieser Art, diejenige in den „Ramirez de Arellano" als eine Wiederholung und Bestätigung derselben, so folgt aus beiden:

1) dass niemand, ausser dem König selbst, dessen Grausamkeit für Gerechtigkeitseifer erklärt, denn der Wider-

hall des Prinzen von Wales in den „Ramirez“ hat als dialogische Nothwendigkeit keinen Werth;

2) dass Castilien (also Adel und Volk) den König für grausam hielt;

3) dass besonders das Volk (*el vulgo*) diese Meinung hegte.

Eine weitere Bestätigung findet das Gesagte durch folgende Stelle aus der ebenfalls frühen Comödie „De este agua no beberé“ von Claramonte:

Rey (Don Pedro). *Aunque el vulgo inadvertido,*
con razones indiscretas
me dá el nombre de cruel,
siendo mi justicia recta etc.

Was bleibt nun von der Behauptung übrig, dass das spanische Nationaldrama eine Apologie des Königs Don Pedro enthalte, wenn die ersten Originalstücke desselben — die Vorbilder für alles Spätere — im Gegentheil feststellen, dass Castilien und insbesondere das Volk — die Abneigung der Mehrheit des Adels ist niemals bestritten worden — den König nicht als Gerechtigkeitseiferer, sondern als grausamen Herrscher betrachtete? Vielleicht hat Montalvan in seinem Drama „La puerta macarena“, zweiter Theil, — in welchem Don Pedro ganz im Sinne Ayala's geschildert wird — das Richtigste getroffen, indem er Don Enrique seinem Bruder Don Pedro zurufen lässt:

Rey Don Pedro el Justiciero,
que así quieres que te nombren
los vasallos de tu reino,
Leoneses y Castellanos,
siendo cruel; ¿cómo es esto?

König Pedro „der Gerechtigkeitseiferer“ — wie du willst, dass dich die Vasallen deines Reichs, Leonesen und Castilianer nennen, während du doch grausam bist — was ist dies?

Sucht man nun nach dem Grunde, warum König Pedro in „La Carbonera“, „Lo cierto por lo dudoso“ von Lope, sowie — um noch einen andern frühen Dichter zu erwähnen — in Luis Velez de Guevara's „El diablo está en Cantillana“, trotz anfänglichen Wüthens seine Hände nicht in Blut badet, sondern sich mit Geschehenem zufrieden gibt, so ist derselbe einfach darin zu suchen, dass die spanische Nationalcomödie immer vorzugsweise „befriedigend“ enden will und deshalb gegen den Schluss hin — aus technischen,

nicht aus historischen Gründen — den Charakter des Königs abgeschwächt hat. Eine entschiedene Weisswaschung des Königs, wie sie in dem früher besprochenen anonymen Drama „Audiencias del Rey Don Pedro" versucht wird, steht in der gesammten altspanischen Bühnendichtung gänzlich allein und darf deshalb als Ausnahme betrachtet werden, welche die Regel bestätigt.

Hier wollen wir diese Abschweifung abbrechen, denn es ist genug gesagt worden, um zu beweisen, dass der Charakter Don Pedro's „des Grausamen" durch seinen Beinamen richtig überliefert worden ist: „Des Volkes Stimme ist Gottes Stimme!"

„Guardar y guardarse." Don Felis de Mendoza hat wegen eines Ehrenhandels aus Castilien flüchten müssen, ist von dem König von Aragon, auf Empfehlung einer Dame hin, gut aufgenommen und in dem Palaste des Admirals von Aragon, des Bruders der Dame, untergebracht worden. Die Feinde Don Felis' schreiben nun dessen Wirthe in verrätherischer Absicht, sein Schutzbefohlener sei nach Aragon gekommen, um ihn — den gastlichen Beschützer — wegen einer frühern Beleidigung der Familie Mendoza zu tödten. Der Admiral soll nun, der Weisung des Königs gemäss, über seinen vermeinten Mörder die schirmende Hand halten, und muss sich doch gleichzeitig vor demselben hüten, was Veranlassung zu vielen interessanten Situationen gibt, die natürlich ein glückliches Ende finden.

„Castelvines y Monteses" behandelt die Geschichte der Montecchi und Capelletti, Romeo und Julie, hier Roselo und Julia. Das Stück fordert selbstverständlich zum Vergleich mit Shakespeare auf, da es wohl aus gleicher Quelle entstanden ist und deshalb auch einige Ideenverwandtschaft mit der Tragödie des grossen Engländers zeigt. Hier muss aber auch jeder weitere Vergleich aufgegeben werden, denn Lope scheint sein Schauspiel in keiner glücklichen Stunde verfasst zu haben. Zur Charakterisirung genüge, dass Julia ihren Vater in der Rolle einer Geistererscheinung anredet und einschüchtert, eine Scene, welche eines Polichinellentheaters würdig wäre. Lope hätte besser gethan, sich — wie Shakespeare — genau an seine Quelle (Bandello's Novellen, Theil II, Nov. IX) zu halten, denn diese ist eine der besterzählten und sich am meisten zur Dramatisirung eignenden Novellen ihres Autors.

während alles, was Lope geändert und dazuerfunden hat, als Misgriff bezeichnet werden darf. Dies ist um so merkwürdiger, als Lope gerade mit den übrigen, dem Bandello entlehnten Stoffen Glück gehabt und dieselben stets bedeutend verbessert und vertieft hat.

„La mayor virtud de un Rey." — Don Juan de Castro, Günstling des Königs von Portugal, ist von diesem mit der Gräfin Teodora verlobt worden. Kurz nachher will es aber sein Schicksal, dass er sich in Sol, die Tochter eines aus Castilien geflüchteten Edelmanns, verliebt. Aus dieser zweideutigen Lage entstehen natürlich viele Verwickelungen, welche den feurigen Liebhaber beinahe um den Kopf bringen, aber durch die grossmüthige Entsagung Teodora's glücklich gelöst werden. — Das Stück ist bewundernswürdig als Production eines Greises — es ist eins der letzten Lope's —, denn die Sprache ist feurig und die portugiesische Liebeswuth Don Juan's mit der Begeisterung eines Jünglings dargestellt.

Weniger lobenswerth als Kunstwerk ist ein anderes der letzten Dramen unsers Dichters: „Las bizarrías de Belisa", aber eher noch merkwürdiger durch den Aufwand an Phantasie und blühender Sprache seitens eines so alten Mannes.

Das Lustspiel „La dama boba" zeigt zur Evidenz, welche fruchtbaren Gedanken Lope zuströmten, wie er dieselben aber oft nicht zur Geltung zu bringen wusste. Gibt es ein interessanteres Problem als dasjenige, wie ein geistig beschränktes Mädchen durch Erwecken von Liebe und Eifersucht derart gebildet wird, dass es nicht allein klug, sondern sogar so klug wird, sich im gegebenen Falle wieder dumm zu stellen? Wie lückenhaft, stossweise und abgerissen ist aber die Wandlung der Lope'schen „Boba" dargestellt, abgesehen davon, dass sich der Dichter durch den Stoff verleiten liess, der niedern Posse einen grossen Platz einzuräumen! Vergleicht man dieses Stück mit „La boba para los otros y discreta para sí", so hat man ein neues Beispiel der zwei Naturen Lope's in glücklichen und unglücklichen poetischen Momenten.

Das dem Dichter Don Luis de Góngora gewidmete „Amor secreto hasta celos" ist ein ganz prächtiges Intriguenstück. Es dreht sich um die Idee, dass ein begünstigter Liebhaber Umstände halber sein Glück verschweigen muss, deshalb von zwei Nebenbuhlern zum Vertrauten erwählt wird, aus Eifer-

sucht später sein Geheimniss preisgibt und infolge dessen verschiedene Hindernisse zu überwinden hat, ehe er in den Besitz der Angebeteten gelangt.

„El premio del bien hablar" hat ebenfalls eine gut geführte Intrigue. Wie der Titel andeutet, stellt das Stück die Belohnung eines Caballeros dar, welcher sich des guten Rufs einer Dame gegen eine böse Zunge angenommen hatte.

„El mayor imposible" ist ein interessantes und lebhaftes Lustspiel, dessen Handlung auf das öfters behandelte Motiv gegründet ist, dass man ein Weib nicht hüten könne, wenn es sich nicht selbst hüte. Es ist das Vorbild von Moreto's „No puede ser".

„La esclava de su galan", ein öfters überschätztes Stück, behandelt den höchst unwahrscheinlichen Vorwurf, dass sich eine edle Jungfrau dem Vater ihres Geliebten als Sklavin verkauft, um das Zerwürfniss zu beseitigen, welches wegen ihrer zwischen Vater und Sohn entstanden ist.

„Por la puente, Juana" erhält seinen Hauptreiz durch die Entwickelung der Eifersuchtsscenen zwischen zwei Liebenden, welche nach einer Trennung infolge eines Duells, auf wunderbare Weise in einem Haushalt wieder zusammentreffen, dort beinahe mit ihrer Liebe Schiffbruch leiden, aber schliesslich durch die Grossmuth eines Marquis vereinigt werden.

„La necedad del discreto" nimmt in den beiden ersten Acten einen schönen Anlauf, bricht jedoch im dritten zusammen. Das Stück schildert, wie ein gelehrter, aber den Frauen sehr zugänglicher Professor aus Bologna von dem Herzog von Ferrara als Statthalter berufen und mit einer Verwandten seines Fürsten vermählt wird; wie der Gelehrte, von seinem Glücke verdorben, sich allen Zügellosigkeiten hingibt, dann infolge seiner Wüstlingserfahrungen die Treue seiner Gemahlin — in der Art wie Cervantes' „Curioso impertinente" — erproben will und dadurch auf solche Wege geräth, dass er in Gefahr schwebt, den Kopf zu verlieren, und wirklich in die Verbannung geschickt wird. Der Grundgedanke ist an sich vortrefflich, aber die Ausführung entspricht demselben keineswegs.

„El hombre de bien" ist eine prächtige Comödie mit reicher, origineller und interessanter Handlung, unter deren Fülle aber die Charakterisirung der Personen etwas leidet. Jacinto, ein Edelmann und Vertrauter seines Königs, liebt

Lucinda. Der König sieht letztere auf der Jagd, verliebt sich in sie und beauftragt Jacinto, seinen Vermittler bei ihr zu machen. Die Intrigue besteht nun darin, dass Jacinto nächtlicherweile unerkannt unter dem Spitznamen „El hombre de bien" alle Anschläge des Königs auf seine Geliebte, sowie auf Feststellung seiner Identität vereitelt und schliesslich Lucinda's Hand davonträgt.

„Despertar á quien duerme" ist eins jener Dramen Lope's, deren ausschweifender dritter Act die beiden ersten verdirbt. Dies ist um so beklagenswerther, als die Grundidee eine sehr gelungene ist. — Graf Anselmo von Barcelona, welcher den Thron seines verstorbenen Bruders usurpirt hat, fürchtet den Ehrgeiz seines verkürzten Neffen, welcher — unbelästigt von politischen Sorgen — in philosophischer Ruhe auf einem Dorfe lebt. Der Usurpator beauftragt deshalb Fabio, einen seiner Vertrauten, diesen Neffen bezüglich seiner Pläne auszuforschen. Der Wahrheit gemäss, bringt Fabio beruhigende Nachrichten zurück, aber Anselmo's Angst treibt ihn dazu, den Versuch zu wiederholen. Dies schlägt zu seinem Unglück aus, denn er weckt damit den „Schlafenden" und verliert schliesslich die unrechtmässige Krone. Am Ende des zweiten Acts befindet sich eine der reizendsten Scenen unsers Dichters, Reminiscenz der naiven alten Ballade von der Prinzessin von Frankreich, welche ein Ritter im Walde findet, sich enthält, ihre Liebe zu geniessen, und schliesslich nur Spott über seine ängstliche Gewissenhaftigkeit erntet. — Moreto hat die zwei ersten Acte dieses Stücks in „La misma conciencia acusa" benutzt.

„Servir á señor discreto." — Don Pedro, ein Caballero von mässigem Vermögen, macht Leonor, einer reichen Amerikanerin, den Hof. Um als grosser Cavalier zu erscheinen, vergeudet er seine ganze Habe, begibt sich dann unter einem falschen Vorwande nach Madrid, hat dort das Glück, dem Grafen von Palma in einem Streite mit Raufbolden beispringen zu können und wird als Secretär in dessen Haus aufgenommen. Leonor folgt ihm mit ihrem Vater, dem sie inzwischen ihre Liebe gestanden hat, nach der Hauptstadt. Don Pedro käme infolge dessen ohne seinen grossmüthigen Herrn in die grösste Verlegenheit. Dieser aber stellt ihm seinen Palast und seine Dienerschaft zur Verfügung, um Leonor's Vater zum Vollzug

der Vermählung seiner Tochter mit Don Pedro zu veranlassen. Als diese Finte aufgedeckt wird, macht sie der edle Graf zur Wahrheit, indem er dem Bräutigam den Palast mit seinem ganzen Inhalte zum Geschenk macht. Die Handlung ist folgerichtig durchgeführt, die Sprache schön.

„El perro del hortelano" ist ein bekanntes Lustspiel, reich an psychologischen Feinheiten. Leider ist dasselbe auch durch einen schlimmen Flecken entstellt, den grotesken Betrug im dritten Acte, durch welchen ein alter Graf zur Anerkennung des Protagonisten als seinen verlorenen Sohn beschwindelt wird. — Die Gräfin Diana von Belflor liebt ihren Secretär, wird durch Eifersucht auf dessen Geliebte Marcela in ihrer Leidenschaft bestärkt und vermählt sich schliesslich mit ihm, indem sie den erwähnten Betrug (der ihr im Vertrauen enthüllt wird) gern zum Deckmantel ihrer sonst nicht standesgemässen Vermählung benutzt. Das Stück ist ein Vorbild für viele Lustspiele Tirso's, welche bekanntlich oft die Liebe einer hochgestellten Dame für ihren Secretär zum Gegenstande haben und die Frauen als energisch, die Männer als schwächlich schildern. — Unter dem Titel „La Condesa de Belflor" ist das Stück fälschlich unter Moreto's Namen gedruckt worden.

„La noche toledana" und „Al pasar el arroyo" zeichnen sich durch den höchst undelicaten Schluss aus, welchen auch Tirso später oft angewendet hat, d. i. Verwechselungen und Substituirungen bei anticipirten Vermählungen, welche durch einen nächtlichen Tumult ans Licht kommen. Auf keiner modernen Bühne würden solche Stücke geduldet werden, welche seinerzeit sehr beliebt waren, wie z. B. die sehr häufige Erwähnung der „Noche toledana" in der spanischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts beweist.

Eine ganz köstliche Intrigue hat das ebenfalls nicht übermässig zart geschriebene Lustspiel „El caballero del milagro".

Luzman, ein spanischer Soldat von schöner Gestalt und einnehmendem Wesen, macht in Rom unter den Courtisanen viele Eroberungen. Eine derselben, Otavia, wird von einem ihrer Anbeter, dem Fähnrich Leonato, beschimpft und beklagt sich deshalb bei Luzman, beifügend, dass der Fähnrich seinen Tod geschworen habe. Luzman erheuchelt die grösste Wuth,

aber das Herz fällt ihm in die Schuhe, als er nach Abgang Otavia's seinem Nebenbuhler begegnet. Sein erfindungsreicher Geist lässt ihn jedoch nicht im Stich: er bittet Leonato unter allerlei Schmeicheleien und Vorwänden, ihm Hut, Mantel und Degen zu leihen und dagegen einstweilen die seinigen zu nehmen. Leonato geht darauf ein, indem er dabei auf den gleichen Hintergedanken kommt wie Luzman, d. h. beide nehmen sich vor, bei Otavia die Kleidungsstücke des andern als Beweis vorzuzeigen, dass sie denselben im Zweikampf getödtet hätten. Unterdessen läuft Luzman ein anderes Wild in den Weg; er sieht eine eben angekommene französische Courtisane Beatriz mit ihrem Liebhaber Filiberto der Strasse entlang sich nähern, lässt sie von einem seiner Diener entführen und sagt dann Filiberto, es sei der Fähnrich Leonato, welcher sich dieses Vergehens schuldig gemacht habe. Der gefoppte Liebhaber sucht nun den vermeintlichen Entführer auf und wird handgemein mit ihm, während sich Luzman ins Fäustchen lacht. Letzterer hat inzwischen Otavia aufgesucht und ihr unter Hinweis auf die Kleidungsstücke Leonato's vorgeschwindelt, er habe denselben im Duell getödtet und müsse nach Neapel flüchten; sie möge ihm behufs Vermählung baldigst nachfolgen. Otavia, von diesem Köder geblendet, schenkt ihm ein kostbares Kleid und eine goldene Kette, welche dem Gauner dazu dienen, Beatriz Sand in die Augen zu streuen, indem er ihr diese beiden Gegenstände als reicher Cavalier zum Geschenk macht. Kaum hat sich Luzman von Otavia entfernt, so erscheint Leonato und behauptet unter den gleichen Vorwänden wie sein Nebenbuhler, er habe denselben im Duell getödtet, wodurch Otavia dem Schwindel Beider auf die Spur kommt.

Zweiter Act. Luzman will jetzt das Nützliche mit dem Angenehmen verbinden und zu diesem Zwecke Isabela, die Gattin eines reichen alten Venetianers, Patricio, kapern. Er befiehlt deshalb seinen Dienern, Isabela mit lauter Stimme vor ihrem Fenster allerlei Uebles nachzusagen, während er die Verleumdete in ritterlichster Weise mit Zunge und Schwert vertheidigen wolle. Dies geschieht, Isabela geht in die Falle und ruft Luzman ins Haus. — Beatriz zeigt sich unterdessen mit Otavia's Kleid und Kette auf der Strasse, hat aber das Unglück, von dieser begegnet und der genannten Gegen-

stände entledigt zu werden. Halb entblösst, erregt sie das Mitleid und die Begierden des alten Patricio, welcher zufällig des Weges daherkommt und sie in sein Haus mitnimmt. Dieser Streich des Alten gibt Isabela den Muth, Luzman öffentlich in der Wohnung zu behalten, indem sie Patricio aufbindet, ihr Schutzbefohlener habe im Zweikampfe einen Gegner getödtet und müsse sich deshalb versteckt halten. Die Erkennung zwischen Luzman und Beatriz im gleichen Hause ist ebenso überraschend als komisch, aber beide wissen sich als echte Gauner zu verstellen. — Filiberto trifft unterdessen auf Luzman's Diener und fragt ihn nach Beatriz; dieser schwindelt ihm vor, Patricio sei ein Kuppler und habe sie Luzman abgejagt. Filiberto versucht deshalb, in das Haus des Venetianers einzudringen, beschimpft ihn und benimmt sich überhaupt so ungeberdig, dass er von einem Häscher auf Anklage Luzman's als Irrsinniger verhaftet wird.

Dritter Act. Um von Isabela Geld zu erpressen, spielt Luzman den Beleidigten, welcher sie verlassen wolle. Die thörichte junge Frau lässt sich hierdurch irreführen, entwendet ihrem Gatten aus einer Truhe zweitausend Dukaten und schickt sie dem Gauner durch dessen Diener Tristan. Luzman beabsichtigt, mit dieser Summe nach Spanien zu verschwinden, und lohnt unterdessen Tristan mit einer Dublone ab. Ueber diese gemeine Undankbarkeit ist Tristan derart entrüstet, dass er Isabela die ganze Wahrheit aufdeckt. Diese verspricht in ihrer Wuth das Geld demjenigen, der es Luzman abnehme. Tristan verabredet sich zu diesem Zwecke mit Leonato und zwei Andern, welche maskirt den auf dem Sprunge befindlichen Luzman anfallen und ausrauben. Nahezu im Zustande der ersten Menschen, ruft der betrogene Betrüger nacheinander die Barmherzigkeit Isabela's, Beatricens, Otavia's und schliesslich Tristan's an, erntet aber verdientermaassen nur Spott und Hohn.

Das Stück ist prickelnd komisch und müsste auf jedem modernen Theater Glück machen, wenn nicht die höchst zweideutige Gesellschaft, welche darin ihr Wesen treibt, einen derartigen Versuch aus Sittlichkeitsrücksichten ausschlösse. Luzman ist ein Seitenverwandter des „Rufian Castrucho", aber er ist bedeutend geistreicher; er improvisirt Sonette, er ist ein Universalgenie.

„Los locos de Valencia" ist ein gewagter, wenn auch interessanter Versuch, das Treiben wirklicher und verstellter Irren zu schildern; einen rein künstlerischen Genuss kann ein solcher Stoff natürlich nicht gewähren.

In „La discreta enamorada" wird uns ein Vorbild der freien Damen Tirso's vorgeführt, welche sich durch alle möglichen Ränke einen Gatten verschaffen. Hier sind diese Kunststücke so handgreiflicher Art, dass sich der Dichter am Schlusse die Kritik vom Leibe zu halten sucht, indem er das Stück nur als „Farsa" aufgefasst haben will.

„¿De cuándo acá nos vino?" ist eine frische, lustige Comödie mit schöner Sprache, scharf gezeichneten Charakteren und gut geführter, wenn auch unwahrscheinlicher Handlung.

Der Fähnrich Leonardo verabschiedet sich in Flandern von seinem Hauptmann Fajardo und erhält einen Empfehlungsbrief an dessen in Madrid wohnende Schwester Doña Bárbara. Kaum in der Hauptstadt angekommen, bringt er seine Baarschaft mit einer Courtisane durch. Von Hülfsmitteln entblösst, räth ihm sein Kamerad Beltran, den Brief des Hauptmanns in der Art zu fälschen, dass er als natürlicher Sohn desselben eingeführt und infolge dessen in das Haus Doña Bárbara's aufgenommen werde. Die List gelingt nach Wunsch, und der schmucke Fähnrich erweckt sehr bald sowohl in Doña Bárbara als in deren natürlicher Tochter Angela eine mehr als verwandtschaftliche Zuneigung.

Zweiter Act. Doña Bárbara drängt den vermeintlichen Neffen derart mit ihrer auf Vermählung abzielenden Liebe, dass er anscheinend auf ihre Wünsche eingehen muss, um seiner Hoffnungen auf die ihm besser zusagende Tochter durch vorzeitige Ausweisung aus dem Hause nicht verlustig zu gehen. Letztere ist ausser sich und macht ihrer Mutter die grössten Vorwürfe. Diese sucht das Gewitter durch die fingirte Offenbarung abzuwenden, der Fähnrich sei ihr Sohn und demnach Angela's Bruder. Das arme Mädchen ist im Begriffe, alle Hoffnung aufzugeben, als sie hört, dass Leonardo ihre Mutter um tausend Dukaten zur Beschaffung eines Heirathsdispenses mit ihr (Bárbara) angegangen und diese Summe auch erhalten hat. Sie wirft nun ihrer Mutter nochmals die Heuchelei vor und verständigt sich mit dem

Fähnrich, dieselbe zu prellen und die tausend Dukaten in ihrem Interesse zu verbrauchen.

Dritter Act. Das ganze Lügengebäude kommt jetzt dadurch ins Wanken, dass der Hauptmann Fajardo unerwarteterweise in Madrid eintrifft. Nachdem er von seiner Schwester den Sachverhalt erfahren, sucht er in voller Wuth den Fähnrich auf. Dieser aber besänftigt ihn durch Erinnerung an seine Kriegsdienste, und der Hauptmann lässt sich sogar so weit erweichen, Leonardo's Täuschung, er sei sein natürlicher Sohn, zu unterstützen. Als nun Angela ihrem Oheim noch die Liebe zu dem galanten Fähnrich gestanden hat, gibt der gute Hauptmann die Beiden zusammen, während die heirathslustige Doña Bárbara mit der Hand Beltran's abgefunden wird. — Das Stück ist das Vorbild von Moreto's „De fuera vendrá".

„Las ferias de Madrid" ist ein in culturgeschichtlicher Beziehung bemerkenswerthes Drama. Die lose gefügte, tragische Haupthandlung ist durch den Faden des Jahrmarkts in Madrid zusammengehalten, welcher ungemein lebendig beschrieben wird. Ebenso interessant ist die Vorführung der Plauderzirkel der jungen Pflastertreter Madrids, in welchen z. B. am Anfange des zweiten Acts nicht nur über allerlei Damen, sondern auch lang und breit über die Kleidermoden verhandelt wird.

„El ejemplo de casadas y prueba de la paciencia" würde keine Erwähnung verdienen, wenn es nicht das einzige Stück des Dichters in dem höchst seltenen, sogenannten fünften Bande von Lope's Comödien wäre. Es behandelt die bekannte Geschichte der Griseldis und verdankt seine Entstehung wohl der letzten Novelle in Boccaccio's Decameron; die Ausführung ist holperig und ungeschickt oder etwa von einem ungefeilt liegen gelassenen Entwurfe Lope's abgedruckt. Er selbst hätte es wohl schwerlich in dieser Gestalt in die Oeffentlichkeit gelangen lassen.

„La obediencia laureada y primer Cárlos de Hungría" schildert die Erlangung des ungarischen Throns durch einen gehorsamen Sohn. Wenn aber manche Kritiker schon die Ohrfeige im „Cid" bedenklich finden, was soll man dann zu einem Drama sagen, in welchem ein Vater seinen erwachsenen Sohn buchstäblich mit einem Stocke prügelt und dieser Prügel-

stock in der Hand des demüthigen Sohns erst zum Hauptmannsabzeichen, dann zum Generalsstab, schliesslich zum Scepter wird? Dies scheint doch entschieden über das Maass des dramatisch und moralisch Erlaubten zu gehen.

„El Caballero de Illescas" schildert die tollen Streiche eines vermeinten Bauernsohns, welcher sich schliesslich als natürlicher Sohn eines italienischen Edelmanns herausstellt. Die Art, wie sich dieser Held in Neapel als Caballero aufspielt, ist ganz köstlich.

„Pedro Carbonero" ist die Geschichte eines kühnen Freibeuters, welcher davon lebt, spanische Gefangene durch List und Gewalt aus Granada zu befreien, schliesslich aber mit seinen sämmtlichen Gefährten von den Mauren niedergemacht wird. Den Hintergrund des Stücks bildet die bekannte Tragödie der Ausrottung des Abencerragengeschlechts in Granada. Welch wunderbarer Stoff war hier gegeben! Leider hat aber Lope die Ausführung desselben in einem seiner lässigen Momente unternommen, denn das Stück ist farblos und matt.

„El bobo del colegio" dreht sich um die unwahrscheinliche Annahme, dass ein Caballero sich als Tölpel oder officieller Narr des „Colegio viejo" von Salamanca aufnehmen lässt, um in dieser Eigenschaft Zutritt in das Haus der Geliebten zu erlangen. Dieser Rahmen dient hauptsächlich dazu, Lope's beliebte anzügliche Redensarten — die er in seinem *„Arte nuevo de hacer comedias"* als bühnengerecht und wirksam empfiehlt — an den Mann zu bringen.

„El cuerdo loco" variirt das gleiche Problem, indem ein Fürst von Albanien, welcher sich nicht mächtig genug fühlt, einer gegen ihn angezettelten Verschwörung gleich in den Weg zu treten oder auch glaubt, derselben besser auf den Grund zu kommen, indem er sich wahnsinnig stellt, durch diese List die Verschwörer in Sicherheit wiegt und sie schliesslich überwindet.

„La buena guarda" behandelt einen später häufig benutzten legendarischen Stoff. — Doña Clara de Lara, Oberin eines Klosters, steht im Geruche der Heiligkeit, lässt sich aber von ihrem Majordomus Felis zur Liebe und Flucht verführen. Ihre Stelle im Kloster nimmt während ihrer Abwesenheit ein Engel in ihrer Gestalt ein, welcher ihr — nachdem sie bereut und Busse gethan — die Regierung wieder übergibt. Eine Be-

lustigung für die Zuhörer bietet der Umstand, dass sich Clara natürlich verschiedener Dinge nicht bewusst ist, welche ihr englischer Stellvertreter eingefädelt, jedoch noch nicht beendet hat und welche ihr am Schlusse vorgelegt werden, da niemand das Geschehene ahnt. — Das Drama ist in schöner, edler Sprache geschrieben und durchaus genussreich zu lesen, sobald man das Uebernatürliche gelten lässt. Der Sakristan Carrizo ist eine köstliche Figur.

„Con su pan se lo coma" ist eins derjenigen Stücke, in welchen Lope den Vorzug des Landlebens gegen das Leben am Hofe hervorhebt. Er bewirkt dies mit dem einfachen Mittel, die Zwillingssöhne eines reichen Landmanns mit verschiedenen Neigungen auszustatten, den einen mit der Neigung zur Scholle, den andern mit derjenigen zum Palastleben. Letzterer macht am Hofe anfänglich sein Glück, wird dann aber durch seinen Hochmuth und den Neid Anderer so unglücklich, dass er aufs Land zurückkehrt und die Richtigkeit der Ansichten seines Bruders anerkennt.

„Virtud, pobreza y mujer" behandelt die rührende Liebe einer Frau zu ihrem, sie schmählich behandelnden Gatten. Diese Hingebung geht so weit, dass sie sich in Algier als Sklavin verkauft, um das Lösegeld für ihren Peiniger zusammenzubringen, der in maurische Gefangenschaft gerathen ist. In der Zeichnung solcher Charaktere ist Lope gross und macht damit vieles gut, was er in andern Dramen durch Vorführung zweideutiger Frauencharaktere gesündigt hat.

„El mejor mozo de España" ist eine Dramatisirung der heimlichen Brautfahrt Ferdinand's des Katholischen. Dessen unwürdige Verkleidung als Pferdejunge, sowie die lächerlich unwahrscheinliche Scene, wie Prinzessin Isabela, als Landmädchen verkleidet, auf ihrer Flucht in die Hände ihres Bruders, des Königs Enrique IV. fällt und mit ihm die mehrfach besprochenen verfänglichen Redensarten wechselt, ohne erkannt zu werden, beeinträchtigen den Genuss des sonst interessanten Dramas.

„La noche de San Juan" ist ein prächtiges Intriguenstück, welches uns die Abenteuer verschiedener Liebespaare in der Johannisnacht vorführt. Es scheint unglaublich, dass es — wie der Dichter versichert — binnen fünf Tagen verfasst und einstudirt worden sei. Lope thut sich, beiläufig

bemerkt, etwas darauf zugute, dass die Handlung dieser Comödie nur etwa 10 Stunden erfordere, während die „Kunst" 24 Stunden erlaube. Glücklicherweise hat das Stück viele andere Vorzüge.

„Nadie se conoce." — Ein Prinz von Ungarn liebt Celia, eine ihm nicht ebenbürtige Dame. Ohne diese zu kennen, sucht sein Vater diese Neigung mit allen Mitteln zu durchkreuzen, hat aber das komische Unglück, sich in die ihm Unbekannte zu verlieben und dadurch die Liebe seines Sohnes zu rechtfertigen.

„La ilustre fregona" ist eine einfache, nicht besonders geschickte Dramatisirung der bekannten Novelle des Cervantes.

„El desden vengado" soll als Beispiel eines Dramas mit anekdotischer Spitze kurz analysirt werden; dasselbe findet sich im 16. Bande der „Comedias nuevas escogidas" unter dem Namen des Francisco de Rojas, ist aber dem Stile nach von Lope, auch soll sich ein autographes Manuscript unsers Dichters in der Osuna-Bibliothek befinden.

Ein Graf dient dem König von Neapel mit grosser Auszeichnung, hat sich aber kein Vermögen erwerben können und findet deshalb keine Gnade vor den Augen der habsüchtigen Celia, welche er bis zum Wahnsinn liebt. Dagegen wird er von Lisena angebetet, einer hochstehenden Dame, welcher der König vergeblich den Hof macht.

Zweiter Act. Lisena gesteht dem König, ohne einen Namen zu nennen, sie liebe einen Andern. Ein Höfling findet diesen Gegenstand bald heraus, indem er der Spröden aufbindet, der Graf sei vom Pferde gestürzt und sofort verschieden. Sie geräth ausser sich, und der König, um sie weiter auf die Probe zu stellen, befiehlt dem Grafen, sich einige Tage ganz versteckt zu halten, um das Gerücht seines Todes nicht Lügen zu strafen. Dieser, welcher unterdessen mit Geldgeschenken bedacht worden ist, weiss Celia durch Freigebigkeit zu bestimmen, ihn zu genanntem Zweck in ihrem Hause zu verbergen; sie verspricht ihm sogar, seine Gattin zu werden, wenn er ein unverbrüchliches Stillschweigen bewahre, bis sie ihn davon entbinde. Dieses lächerliche und unwahrscheinliche Gelöbniss wird zum Angelpunkt der Comödie.

Dritter Act. Der König, welcher mittlerweile Lisena mit Gunstbezeigungen aller Art bestürmt, aber keinen Erfolg

erzielt hat, will ihre Standhaftigkeit damit belohnen, dass er dem Grafen befiehlt, sich wieder zu zeigen und sie zur Gemahlin zu nehmen. Dieser kommt dem ersten Theile der Aufforderung nach, bleibt aber, seinem Eide gemäss, im übrigen stumm. Der König lässt deshalb eine Belohnung von zehntausend Dukaten für denjenigen ausschreiben, der den Grafen von dem vermeinten Uebel heile, stellt jedoch die Bedingung, dass der Heilkünstler im Falle des Nichtgelingens der Cur eine Busse in gleicher Höhe erlege. Celia glaubt, des Fischzugs der zehntausend Goldstücke sicher zu sein, und erbietet sich, den Grafen reden zu machen. Dieser aber ergreift die Gelegenheit, Rache an ihrem frühern Eigennutz zu nehmen, und lässt sich durch keine ihrer Bitten bestimmen, den Mund zu öffnen. Auf Lisena's Beschwörung hin spricht er jedoch, da er durch das vorausgegangene Drängen Celia's von seinem Eide entbunden ist. Die Habsüchtige verliert ihre zehntausend Dukaten, und der Graf reicht Lisena die Hand. — Dass der Stoff ein wahrscheinlicher sei, wird niemand behaupten wollen, trotzdem ist die Comödie recht interessant. Die anekdotische Spitze derselben fand Lope in Bandello's Novellen, Theil III, Nov. XVII.

Ehe wir zur Besprechung einiger historischen Dramen übergehen, muss noch die Analyse eines der Durchschnittsstücke Lope's gegeben werden, da die bisher von uns befolgte Methode der Prüfung seiner in einer oder der andern Hinsicht bemerkenswerthesten Dramen dieser Ergänzung bedarf. Wir greifen hierzu „El padrino desposado" heraus, eine ganz annehmbare Comödie, welche aber durch das lose Gefüge der Handlung die Durchschnittsarbeit des Dichters gut veranschaulicht.

Der Maurenkönig Argolan von Alcalá verfolgt die in der Nähe von Toledo spazierenden Töchter des Herzogs von Medina, María und Ines. Dieselben erreichen flüchtend ihres Vaters Palast, zeigen sich aber dann mit echt weiblicher Eitelkeit am Balkon und wechseln einige spitze Redensarten mit dem König, dessen galante Zudringlichkeit ihnen doch geschmeichelt hat. María lässt einen Handschuh fallen, welchen Argolan aufhebt. — Ein aragonischer Graf Pedro, dessen Vermählung mit Ines geplant ist, kommt nach Toledo, verliebt sich aber, statt in seine Braut, in die schöne María, den

„Engel von Castilien". Diese erwidert seine Neigung nicht und beruhigt ihre eifersüchtige Schwester. — Argolan benutzt jetzt den Handschuh María's, um die toledanischen Ritter zum Kampfe um denselben herauszufordern. Nach langem Streite unter denselben um den Vorrang, beschliessen sie, das Los entscheiden zu lassen. Das Glück begünstigt den Grafen, er kämpft mit Argolan, besiegt ihn, erringt aber durch sein ritterliches Benehmen dessen unverbrüchliche Freundschaft. Den gewonnenen Handschuh will Don Pedro María zurückgeben, aber diese verweist ihn an Ines.

Zweiter Act. Ein Anbeter Ines'. Don Antonio, will sich wegen ihrer Liebe zu dem Grafen in ihrer Gegenwart an einer Schleife erhängen — eine gewagte Scene! Ines verhindert den Selbstmord, behält die Schleife und schickt sie dem Grafen als Gunstbezeigung gegen einen Brief, welchen dieser allerdings an Doña María gerichtet hatte, welcher aber durch die Ungeschicklichkeit eines Dieners in Ines' Hände gelangt war. Der Diener, um sein Misgeschick zu verbergen, gibt dem Grafen die Schleife als Gabe Doña María's. Die Gelegenheit zu einem Gegengeschenk bietet sich dem vermeintlich Begünstigten dadurch, dass er im Spiele gegen Don Luis — einen Caballero, der von Doña María als Verwandter geliebt wurde — einen kostbaren Diamantring gewinnt. Er sendet diesen der Angebeteten und erzielt damit eine gute Wirkung, da sich dieselbe durch das Verspielen des Rings — ihrer frühern Gabe an Don Luis — durch Letztern sehr gekränkt fühlt. Trotzdem kann sie sich nicht entschliessen, den Grafen weiter zu ermuthigen, sondern enttäuscht ihn über das vermeinte Geschenk der Schleife und stellt ihm die Liebe ihrer Schwester Ines vor. — Argolan hat unterdessen mit den Christen Waffenstillstand geschlossen, besucht seinen nunmehrigen Freund, den Grafen, und theilt ihm eine maurische Prophezeiung mit, des Inhalts, dass ein König die schöne Doña María ihrem Gemahl entreissen werde. Don Luis tritt zu Beiden ein und fordert den Grafen wegen Verschenkens des Diamantrings zum Duell. Argolan will diese Gefahr von seinem Freunde abwenden, geht früh zum Stelldichein und hat Don Luis schwer verwundet, ehe noch Don Pedro erscheint.

Dritter Act. Der Graf offenbart dem Vater Doña Ma-

ría's seine wirkliche Neigung: dieser ist damit einverstanden, während die Braut nur gezwungen einwilligt. Bald darauf muss der Graf nach Barcelona zurück, wo er seinen Anverwandten und König, Johann den Zweiten, trifft und sich dessen Amtirung als Hochzeitspathe erbittet. Der Monarch geht darauf ein und reitet an der Spitze eines stattlichen Trosses aragonesischer Cavaliere der aus Castilien ankommenden schönen Braut entgegen. Jetzt aber geht die maurische Prophezeiung in Erfüllung: den König befällt beim Anblick des „Engels von Castilien" eine derartige Liebeswuth, dass er den Grafen tödten lassen will, um sich mit María zu vermählen. Seine bessere Natur siegt allerdings über diese Mordgedanken, aber seine Leidenschaft bleibt so übermächtig, dass er die schöne Braut — als er in seiner Eigenschaft als Pathe ihre Hand nimmt — fragt, ob sie dieselbe als Gemahlin in der seinen lassen wolle. María, welche den Grafen nicht liebt und von Gestalt und Würde des Königs verlockt wird, sagt „Ja", und nun kommt das Sprichwort zur Anwendung: „Allá van leyes, dó quieren reyes." Der Graf muss sich mit Ines zufrieden stellen. — In der Novellensammlung des Bandello (Theil III, Nov. LIV) wird die Episode, wie König Johann sich in die Braut des Grafen Pedro (Graf von Prata) verliebt und dieselbe zur Gemahlin nimmt, in einfacher Weise erzählt. Vielleicht gab diese Novelle Lope den ersten Anstoss zu dem besprochenen Drama.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe ersieht man, dass die Handlung keine folgerichtig durchgeführte, stets auf die Katastrophe hinarbeitende ist. Sie ist nur lose gefügt und der Schluss geradezu unkünstlerisch überraschend. Die Entwickelung einer Situation aus der andern ist hier nicht zu finden, und wo sie in Lope's Dramen vorkommt, muss sie einem glücklichen Wurfe seines eminent dramatischen Genies zugeschrieben werden, statt — wie bei Calderon — dem künstlerischen Verstande. Dem Mangel des letztern ist es auch beizumessen, dass Lope oft ganz novellenhafte Stoffe gebraucht, wie in „La pobreza estimada" (vergleiche hierzu die Erzählung in dem Buche des Infanten Don Juan Manuel: „*El Conde Lucanor*", welche in der Rivadeneyra-Ausgabe mit Nr. 25 bezeichnet ist), „El valor de las mujeres", „Pobreza no es vileza", „El piadoso Veneciano" u. s. w.

welche kein dramatisches Genie in eine passende Form hätte giessen können. Aber selbst diese verfehlten Schöpfungen enthalten immer Schönes: reizende Sprache, gut geschilderte Charaktere und einzelne durchaus dramatische Situationen.

Der jetzt folgenden Besprechung einiger geschichtlichen Dramen ist vorauszuschicken, dass eine scharfe Grenze zwischen diesen und manchen der bereits abgehandelten kaum zu ziehen ist. Dichtung und Wahrheit ist in vielen derselben derart gemischt, dass eine Trennung nur Nothbehelf sein kann, um die Rundschau über die ungeheure Menge der Dramen Lope's etwas zu erleichtern. Wir beginnen mit:

„La Reina Juana de Nápoles." — Königin Johanna von Neapel soll nach der letztwilligen Verfügung ihres verstorbenen Vaters sich mit dem Prinzen Andreas von Ungarn vermählen. Sie liebt jedoch den Fürsten Ludovico von Tarent und gibt ihm nächtliche Stelldichein im Palastgarten, bei welchen sie das Geheimniss ihrer Persönlichkeit zu wahren weiss. Ludovico kann nur ahnen, wer seine unbekannte Geliebte ist, aber diese Ahnung wird ihm eines Nachts zur Gewissheit, als er im Parke einschläft und beim Erwachen die Königskrone auf seinem Haupte findet, mit welcher ihn Johanna während seines Schlummers geschmückt. Eine beiderseitige Erklärung folgt, und Ludovico darf sich mit Sicherheit als künftigen König von Neapel betrachten. Den Strich durch diese Rechnung macht ihm Prinz Andreas, welcher, trotz eines gegebenen Versprechens, von der Vermählung mit Johanna abzustehen, mit einem Heere vor Neapel erscheint, um diese Verbindung zu erzwingen. Der Verrath einiger Grossen öffnet ihm die Thore der Stadt, der Palast füllt sich mit ungarischen Truppen, und die Königin sieht sich in den Händen ihrer Gegner. Mehr aber als die Gewalt der Umstände, bewegt sie des Prinzen unerwartet demüthiges Werben, ihre Neigung der Ruhe des Königreichs zu opfern. Nach einiger Ueberlegung willigt sie ein, ihm Person und Reich zu übergeben. Andreas, ein Wollüstling, hat kaum das Ziel seiner Wünsche durch den Besitz der schönen Königin erreicht, als er ihrer müde wird und andern Weibern nachstellt. Seine rücksichtslose Ueppigkeit und Grausamkeit machen ihn allmählich bei Adel und Volk gleich verhasst. Als er schliesslich auf den Gedanken kommt, die Königin heimlich durch Gift aus dem Wege zu räumen, da

sie sich seinen Ausschreitungen widersetzt, ist Johanna ebenfalls auf dem Standpunkte angelangt, seinen Tod zu planen, und es handelt sich nur darum, wer dem andern zuvorkomme. Diese Combination gibt Veranlassung zu einigen Scenen, welche dem Packendsten beizuzählen sind, was die dramatische Kunst aufzuweisen hat. — Die Königin befindet sich in ihrem Arbeitszimmer und dreht eine seidene Schnur; ihre Hofdamen sitzen um sie herum, ebenfalls mit Arbeiten beschäftigt, und eine derselben, Margarita, singt in Gemeinschaft mit einigen andern:

Margarita y coro.
Si te quisiere matar
algun enemigo fiero,
¡madruga y mata primero!

Margarita und Chor.
Will ein grimmer Feind dich tödten,
Komme seiner Wuth zuvor,
Tödt' zuerst ihn!

Margarita (sóla).
¿Oyes?

Margarita (allein, zur Königin).
Hörst du?

Reina.
Sí.

Königin.
Ja.

Margarita.
¡Pues madruga!

Margarita.
Also komme ihm zuvor!

Einige Edelleute — zuletzt Ludovico — treten ein, um ihre Klagen gegen Andreas vorzubringen. Die Erbitterung der Königin erreicht damit den Gipfel, als der König mit seinem Günstling, dem Grafen Antonio, eintritt. Im Scherze gesprochen, im Ernste gemeint, sagen sich die feindlichen Gatten ihre Anschläge ins Gesicht:

Andrés.
Un cordon habeis tejido,
¿no sabremos, para qué?

Andreas.
Eine Schnur habt Ihr gedreht,
Darf man deren Zweck nicht wissen?

Reina.
Para ahorcaros.

Königin.
Euch zu hängen.

Andrés.
No es bueno,
que os pienso yo dar veneno.

Andreas.
Ganz verfehlt,
Denn ich denk' Euch Gift zu reichen.

Reina.
¿Veneno á mí? Ya lo sé.

Königin.
Mir ein Gift? Dies weiss ich schon.

Andrés (aparte al conde).
Conde ¿qué os parece desto?
Ella se burla conmigo,
yo en burlas, veras le digo.

Andreas (bei Seite, zum Grafen).
Graf, was haltet Ihr davon?
Nur im Scherz spricht sie mit mir,
Ich sag' Wahrheit in dem Scherz.

Reina.
Yo os he de ahorcar bien presto.

Königin.
Baldigst werd' ich Euch erhängen.

Andrés.
Yo el veneno os he de dar.
Reina.
Uno será de los dos,
el burlado.
Andrés.
Sereis vos.

Margarita (á la Reina).
¿Oyes?
Reina.
Sí.
Margarita.
¡Pues madrugar!

Andreas.
Ich werd' Euch den Gifttrunk reichen.
Königin.
Eines von uns beiden wird
Hintergangen werden.
Andreas.
Dies
Werdet Ihr sein.

Margarita (bei Seite, zur Königin).
Hörst du?
Königin.
Ja.
Margarita.
Also komme ihm zuvor!

Die Königin verlangt ein Glas Wasser, Andreas befiehlt dem Grafen, ein solches — mit Gift gemischt — zu holen. Johanna, welche um die Pläne ihres Gemahls weiss, hat damit ihren Zweck erreicht, den Grafen zu entfernen und Andreas in Sicherheit zu wiegen; sie fordert letztern auf, mit ihr ein Nebengemach zu betreten, und erdrosselt ihn dort unter Beihülfe ihrer Hofdamen mittels der von ihr gedrehten seidenen Schnur. Das Reich frohlockt über den Tod seines Bedrückers, und die Königin verspricht Ludovico, ihm nach Ablauf des Trauerjahrs die Hand zu reichen.

Die Handlung, deren Hauptzüge wir in Obigem gegeben haben, ist reich, wenn auch nicht gleichmässig interessant, die Katastrophe dagegen unübertrefflich. Lope's Meisterschaft in Zeichnung der Charaktere tritt glänzend hervor, besonders in den beiden Hauptfiguren: dem wollüstigen, wetterwendischen, schwächlichen, grausamen Andreas und der unbeugsamen Königin, welche sich einmal durch Bitten lenken lässt, dann aber nach gefundenem Widerstand ihr trotziges Naturell um so härter herauskehrt. — Zu bemerken ist noch, dass das Stück in dem siebenten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ als das Werk „dreier Dichter“ gedruckt ist, was jedoch augenscheinlich auf Irrthum beruht.

Kein Drama, sondern eine dramatisirte Chronik ist: „El primer Rey de Castilla“, was schon aus einer kurzen Inhaltsangabe erhellt. — König Alfons V. von Leon verspricht aus politischen Gründen die Hand seiner Schwester Teresa dem Maurenkönig Audalla von Toledo und führt diese Ver-

einbarung trotz des Widerspruchs der Braut und seines Sohnes Bermudo durch. Audalla verstösst seine Gemahlin Dalifa und begibt sich nach Madrid, um die Vermählung mit Teresa zu feiern. Als er aber trotz ihres Widerstands die Ehe vollziehen will, erscheint ein Engel, erfasst ihn und schleudert ihn halbtodt zu Boden. Voll Entsetzens schickt er Teresa nach Leon zurück, welche dort den Schleier nimmt. Auch König Alfonso wird für die Entwürdigung seiner Schwester und des christlichen Glaubens bestraft, denn vor den Mauern von Viseo bereitet ein feindlicher Pfeilschuss seinem Leben ein jähes Ende.

Zweiter Act. Fernan Lainez, ein castilianischer Edelmann, und seine drei Neffen (die Velas), welche von einem frühern Grafen von Castilien schweres Unrecht in ihrer Familie erfahren und deshalb dem oben genannten Audalla gedient hatten, sind in den Dienst des neuen Königs Bermudo von Leon getreten. Da aber bald darauf eine kreuzweise Vermählung zwischen Bermudo und der Schwester des neuen, dreizehnjährigen Grafen García von Castilien, sowie zwischen dem letztern und Doña Sancha, der Schwester Bermudo's, vereinbart wird, so glauben die Velas ihre kaum angetretene Stellung gefährdet. Als der junge García zu den Verlobungsfeierlichkeiten in Leon eintrifft, sinnen sie deshalb auf seinen Untergang. Nachdem sie, um ihn in Sicherheit einzuwiegen, seine Verzeihung angefleht und erhalten haben, erregen sie einen Tumult, in welchem sie ihn gefangen nehmen. Doña Sancha eilt herbei, um ihren Gatten zu vertheidigen, und Fernan Lainez vergisst sich so weit, ihr deshalb einen Backenstreich zu geben. Als García den Dolch zückt, um diesen Schimpf zu rächen, wird er von den Velas niedergestossen. Sein Tod ist die Ursache eines Erbfolgestreits in Castilien, da sowohl der König von Navarra, als König Bermudo von Leon mit Schwestern des ermordeten García vermählt sind. Der Zwiespalt wird dadurch geschlichtet, dass Fernando, Sohn des Königs von Navarra, Doña Sancha, Witwe García's und Schwester Bermudo's, die Hand reicht und zum Grafen von Castilien eingesetzt wird. Als Bedingung ihrer Vermählung fordert Doña Sancha die Bestrafung ihres Beleidigers Fernan Lainez, und dieser, welcher als Flüchtling im Gebirge umherirrt, wird aufgesucht, entdeckt und unter Martern hingerichtet.

Dritter Act. Graf Fernando lässt sich von seinen Unterthanen zum König ausrufen, was seinen Schwager Bermudo derart aufbringt, dass er ihn mit Krieg überzieht. Fernando siegt aber nicht allein in der Entscheidungsschlacht, sondern tödtet auch Bermudo im Zweikampfe und folgt ihm als König in Leon. Infolge eines Gelübdes, welches er im Kriege gethan, erbittet er sich sodann von dem Maurenkönig von Sevilla die Knochen der beiden Heiligen Justa und Rufina, aber seinen Boten erscheint der heilige Ildefonso und verkündigt ihnen, diese Reliquien müssten in Sevilla bleiben, dagegen sollten sie seine Ueberreste nach Leon überführen. Mit der Krönung Fernando's in Leon, welche durch das Eintreffen dieser religiösen Schätze verherrlicht wird, schliesst das Stück.

Die künstlerische Berechtigung einer derartigen Behandlung des Dramas muss im Princip aufs entschiedenste in Abrede gestellt werden. Betrachtet man aber im vorliegenden Falle die Sache als Vorführung eines Theils spanischer Nationalgeschichte in edelster und würdigster Form, als Sporn zur Begeisterung für das Vaterland, als greifbarste Belehrung der versammelten Volksmenge in Dingen, welche ihr weder aus Büchern, noch aus dem mangelhaften Schulunterrichte bekannt sein konnten (das einzige weitere Hülfsmittel waren die alten Balladen), so wird man das besprochene Schauspiel günstiger beurtheilen müssen, als es die blosse Theorie erlaubt.

„El Conde Fernan Gonzalez" darf mit „El primer Rey de Castilla" in eine Linie gestellt werden, sowohl was chronikartige Behandlung, als Schönheit der Sprache und vaterländischen Sinn betrifft. Lope hat getreulich die alten Sagen über den Titelhelden benutzt. So finden wir die Schlacht gegen den Maurenkönig Almanzor, in welcher der Mönch Pelayo und der heilige Jacobus (Santiago) dem Grafen beistehen; den Tod des Königs Sancho Abarca von Navarra im Einzelkampf gegen den Grafen; die Gefangenschaft des letztern durch Verrätherei in Navarra und seine spätere Gefangenschaft in Leon, aus welchen beiden er durch seine Gemahlin Doña Sancha von Navarra befreit wird; schliesslich die Unabhängigkeitserklärung Castiliens, da der König von Leon die für einen Falken und ein Pferd aus der Kriegsbeute

Almanzor's bedungene Summe von tausend Mark Silber, welche durch Stundung ins Unberechenbare angewachsen ist, nicht erlegen kann. Alles dies ist zu einem historischen Gemälde zusammengestellt, welches dem auf den Ruhm seiner Ahnen stolzen Castilianer das Bewusstsein der Berechtigung dieses Gefühls lebhaft vor Augen führte.

Ein Drama, welches dem gleichen Zwecke dient, ist „El cerco de Santa Fé". Dasselbe weist auch ähnliche dramatische Fehler auf, denn es besteht nur aus geschichtlichem Hintergrund, auf welchem sich weder eine Haupthandlung, noch ein Hauptheld abhebt. Alles besteht aus Episoden und Nebenhelden, aber die aus den alten Balladen bekannten historischen Anekdoten werden uns frisch und lebendig vors Auge gebracht und sind in solcher Weise ihrer Wirkung immer sicher. Das Stück muss eins der frühesten unsers Dichters sein (es ist auch im ersten Bande seiner Comödien abgedruckt), denn die zwecklose Vorführung zweier allegorischen Figuren: „España" und „Fama", ist offenbar eine Reminiscenz an seine Vorgänger.

Auch „El casamiento en la muerte y Hechos de Bernardo del Carpio" leidet unter dem gleichen Fehler, dass der dramatische Hintergrund Hauptsache ist. Nicht allein wird uns Bernardo del Carpio mit seinem Balladenkreis, sondern auch der karolingische Paladinenkreis in Paris vorgeführt. Die Schlacht von Roncesvalles darf nicht fehlen, ebenso wenig die Sage von dem Muttergottesbilde der „Peña de Francia". Was indessen dem Stücke einen grössern künstlerischen Werth verleiht, ist die letzte Scene, in welcher uns gezeigt wird, wie Bernardo — um seine Geburt zu legitimiren — die Hand seiner gewaltsam aus dem Kloster geholten Mutter in die kalte Rechte seines todten Vaters legt, dessen Befreiung aus dem Kerker der treue Sohn erst drei Tage nach dessen Hinscheiden erreicht hat.

„Las famosas Asturianas." — König Alfons der Keusche wird gekrönt, nachdem der Versuch einiger Verräther, ihn zu tödten, hauptsächlich durch die Tapferkeit des Helden Nuño Osorio vereitelt worden ist. Bei den Krönungsfeierlichkeiten macht Nuño tiefen Eindruck auf eine bisher der Liebe unzugängliche edle Jungfrau, Doña Sancha. Eine Annäherung Beider wird jedoch nur durch ein unseliges Verhängniss

herbeigeführt. Der Maurenkönig Almanzor von Córdoba, welcher den mit dem verstorbenen König Mauregato vereinbarten schimpflichen Tribut von hundert Jungfrauen zu fordern hat, schickt eine Gesandtschaft, um denselben einzuholen. König Alfons beruft seinen Staatsrath, und alle Mitglieder desselben, mit Ausnahme Nuño's, stimmen für Gewährung des Tributs, da das Königreich mangels kriegerischer Vorbereitung dem mächtigen Almanzor nicht trotzen könne. Nuño wird trotz seines Widerspruchs mit der Ausführung dieses Beschlusses betraut.

Zweiter Act. Da das verhängnissvolle Los, durch welches unter den Jungfrauen des Landes die hundert maurischen Opfer bestimmt wurden, auch Doña Sancha getroffen hat, begibt sich Nuño auf die Besitzung ihres Vaters Don García, um ihm die Hiobspost zu verkündigen. Er findet jedoch am Abend seiner Ankunft nicht den Muth dazu und erwidert auf Don García's Befragen, was ihn hergeführt, in allgemeiner Weise, die Ursache seines Besuchs sei Doña Sancha. Letztere fühlt sich höchlichst beglückt in dem Gedanken, Nuño wolle um ihre Hand anhalten, gesteht dies ihrem Vater und bittet ihn, dem vermeinten Werber freundlich entgegenzukommen. Don García bringt am nächsten Morgen die Angelegenheit zur Sprache, wird aber von Nuño mit der Nachricht niedergeschmettert, er sei beauftragt, Doña Sancha als eine der durch das Los bestimmten Jungfrauen den Mauren zuzuführen. Unter Thränen der Verzweiflung müssen sich Vater und Tochter in ihr Schicksal fügen.

Dritter Act. Nuño Osorio kommt mit seinen hundert Jungfrauen und hundert Mann Bedeckung vor dem Lager der Mauren an, welche fünfhundert Mann stark sind. Vor Erfüllung seiner Mission will er aber von Doña Sancha, die bisher mit nackten Armen und Beinen einhergeritten und deshalb für irrsinnig gehalten worden ist, den Grund erfahren, warum sie sich beim Anblick der Mauren schamhaft bekleidet hat. Sie erklärt auf sein Befragen, bisher habe sie sich unter ihresgleichen, unter Weibern befunden, vor denen sie sich nicht zu bedecken brauche, jetzt aber komme sie zu den Mauren, welche Männer seien. Dieser Schimpf setzt Nuño's Heldenblut derart in Wallung, dass er — den Gehorsam gegen den königlichen Befehl beiseite setzend — mit

seinen hundert Soldaten und den in der Eile bewaffneten Jungfrauen auf die Mauren einhaut. Er erficht einen glänzenden Sieg, aber König Alfons will ihm bei seiner Rückkehr, durch den Bruch seines den Mauren gegebenen königlichen Worts aufs höchste erbittert, den Kopf vor die Füsse legen lassen. Auf Bitten Doña Sancha's lässt er aber Nuño vorher zu Worte kommen, und die Erzählung der Art seiner Beschimpfung trägt ihm die Verzeihung des Königs und die Hand der Geliebten ein.

Das Stück ist voll dramatischen Lebens und patriotischen Schwungs; die Handlung ist einheitlich, Sprache und Charakterzeichnung gleich kernig. Es ist in dem sogenannten „lenguaje antiguo" (Altspanisch) geschrieben, was — obgleich nur ein äusserliches Mittel — in diesem Falle entschieden die poetische Wirkung erhöht.

Das Drama „Las doncellas de Simancas" ist in der Form, wie es in den Einzeldrucken auf uns gekommen ist, wahrscheinlich nicht die Originalarbeit Lope's, sondern die Ueberarbeitung eines spätern Dichters. Wenn man z. B. die erste Scene des Stücks mit der zweiten vergleicht, so wird man finden, dass die erste kaum von Lope herrühren kann, die zweite dagegen allerdings die deutlichsten Spuren seines Geistes trägt. Die Handlung ist interessant. Sieben Jungfrauen eines Städtchens sollen den Mauren als Tribut übergeben werden. Um diesem Schicksale zu entgehen, hacken sie sich die linke Hand ab, da der Vertrag mit den Mauren bestimmt, dass nur körperlich tadellose Mädchen ausgeliefert werden dürfen. Als aber der Führer der Ungläubigen, voll Bewunderung über diese Heldenthat, auf Uebergabe gerade dieser Jungfrauen dringt, erzwingen dieselben von dem anwesenden König Mauregato mit dem Schwerte in der Hand die ewige Befreiung ihres Städtchens von der schimpflichen Abgabe. Das Städtchen erhält ausserdem zum Andenken an die „sieben Einhändigen", d. i. „Siete Mancas", den Ehrennamen Simancas.

„El bastardo Mudarra" behandelt die bekannte Episode der sieben Infanten von Lara und die Rache für deren Tod durch ihren Halbbruder Mudarra. Der wunderbare Stoff aus der vaterländischen Sagengeschichte erscheint in jeder Form dankbar, aber leider hat Lope denselben in diesem Drama nicht genügend ausgebeutet.

„Las almenas de Toro" gründet sich auf eine tiefpoetische alte Ballade, von welcher uns bedauerlicherweise nur ein kleines Bruchstück erhalten ist. — Der Sohn Ferdinand's des Grossen, König Sancho, welcher die Theilung des Reichs unter sich und seine Geschwister nicht billigt, zieht vor die feste Stadt Toro, um dieselbe seiner Schwester Elvira zu entreissen. Auf den Zinnen der Burg erblickt er eine entzückende Frauengestalt, wird von heftiger Liebe zu derselben ergriffen, hört aber zu seiner schmerzlichen Enttäuschung, dass es Doña Elvira, seine Schwester, ist, die er seit ihrer Kindheit nicht gesehen hat. Nun verwandelt sich seine Liebe in Hass, er will seine Armbrustschützen auf die schöne Schwester schiessen lassen, aber der Cid verhindert dieses übereilte Vorhaben. Hier bricht die Ballade ab; was Lope dazuerfunden hat, fällt leider stark dagegen ab. Der König nimmt die Stadt durch einen verrätherischen Streich des aus den Cid-Romanzen bekannten Bellido Dolfos ein, Elvira flieht, tritt unerkannt in die Dienste eines alten begüterten Edelmanns, wird dort mit dem gleichfalls in Verkleidung dienenden Enrique, Sohn des Herzogs von Burgund, bekannt und reicht demselben nach dem Tode König Sancho's und ihrer Rückkehr nach Toro die Hand.

„Las paces de los Reyes y Judía de Toledo." Wie schon früher bemerkt, zerfällt dieses Drama in zwei durchaus verschiedenwerthige Theile, den trocken-geschichtlichen ersten Act und die ein Schauspiel für sich bildenden zwei letzten Acte, welche zu dem Besten gehören, was Lope geschaffen hat. Wir erwähnen deshalb nur kurz, dass der erste Act die Erhebung des zehnjährigen Alfons VIII. zum selbstherrschenden König (trotzdem er nach dem Testamente seines Vaters erst mit 15 Jahren volljährig werden sollte) und die darauffolgende Eroberung der uneinnehmbaren Festung Zurita durch den Verrath eines Sklaven behandelt.

Zweiter Act. König Alfons hat sich mit Eleonore von England vermählt, welche er aufrichtig liebt. Das Unglück will aber, dass er bei einem Spaziergange in der „Huerta del Rey" bei Toledo, in der Nähe der halbverfallenen Paläste Galiana's, Rachel, eine bildschöne Jüdin, baden sieht. Er wird von rasender Liebe für das verführerische Weib ergriffen und befiehlt seinem Begleiter Garceran Manrique, dasselbe in die

Paläste zu bringen und seinen Besuch für den kommenden Abend anzukündigen. Er kehrt alsdann nach der Stadt zurück, wo er durch sein halb bewusstloses Benehmen die Eifersucht seiner Gemahlin erregt. Der Gedanke an die wahnsinnig begehrte Jüdin hat bereits so ausschliesslich die Herrschaft über ihn erlangt, dass er die für einen Maurenkrieg geworbenen Truppen aufzulösen befiehlt, da er sich nicht von Toledo entfernen will. Während eines grausenerregenden Sturmes begibt er sich am Abend nach den Galiana-Palästen und dringt hinein, trotz Blitz, Donner und Geistererscheinungen, welche ihm den Weg verlegen.

Dritter Act. Sieben Jahre hat der König, Reich und Gemahlin vergessend, in den Armen der schönen Jüdin im maurischen Zauberpalast verträumt. Die Königin und deren Söhnchen Enrique fordern nunmehr die leitenden Grossen des Reichs auf, ihren Herrscher aus den Banden der ungläubigen Geliebten zu befreien; das hierfür vorgeschlagene Mittel ist deren Ermordung. Die versammelten Edelleute versprechen, diesem Plane ihre Arme zu leihen. — Der Dichter führt uns nun den liebebethörten Monarchen in Gesellschaft seiner Angebeteten vor. Beide fischen im Tajo, und im Liebesgetändel verabreden sie, jedes solle für das andere einen Zug thun. Alfons fühlt zuerst etwas Schweres an seiner Angel, zieht dieselbe heraus und findet zu seinem und Rachel's Entsetzen einen Todtenkopf an ihr hängen. Rachel dagegen fischt für Alfons einen Olivenzweig. Die Vorbedeutung, dass durch den Tod der schönen Jüdin dem Reiche der Frieden wieder erblühen werde, geht rasch in Erfüllung. Alfons wird in einer wichtigen Angelegenheit abberufen, die Verschworenen dringen in den Palast und stossen Rachel nieder. Diese ruft mit ihrem letzten Athemzuge Christus an, da sie im Glauben an den Gott ihres heissgeliebten Alfons sterben will. Als der König die Mordthat erfährt, geräth er ausser sich vor Wuth, ruft nach Pferden und stürmt voll Rachegedanken nach Madrid. In Illescas erscheint ihm jedoch ein Engel, welcher ihm seine Sünde vorhält und ihm verkündigt, als Strafe werde seine männliche Nachkommenschaft aussterben. Er ist so zerknirscht, dass er in der Barmherzigkeitskirche sein schweres Vergehen gegen Gott abbittet. Die ihm nachgereiste Königin findet sich auch in der Kirche ein, und hier versöhnt sich das

Fürstenpaar. Diese Scene ist geradezu grossartig, und die poetische Verschlingung der Gebete beider Gatten gehört zu dem Ergreifendsten, was die dramatische Kunst aufzuweisen hat.

Die Handlung ist tiefpoetisch, ebenso die Sprache: einige Scenen sind von entzückender Schönheit. Der tapfere König in Liebesketten und die feurig liebende Jüdin erregen unsere Theilnahme im höchsten Grade.

„La campana de Aragon." — In diesem Schauspiele haben wir nicht weniger als drei Könige von Aragon, welche sich in der Regierung folgen. Der letzte derselben ist König Ramiro „der Mönch", welcher infolge des Todes seiner beiden Brüder die Klosterzelle verlassen muss, um das Scepter zu ergreifen. Von seinen Grossen gering geschätzt, sendet er einen Vertrauten an seinen frühern Abt, mit der Bitte, ihm zu rathen, was er zur Abhülfe dieses Misstandes thun solle. Der Abt, welchem ohne Zweifel die bekannte Anekdote aus der römischen Königsgeschichte vorschwebt, ergreift sein Messer, schneidet im Klostergarten die höchstgewachsenen Blumen ab und beauftragt den Boten, das Gesehene dem König mitzutheilen. Ramiro versteht die Andeutung und gibt Befehl, seine Grossen zu berufen, da er eine Glocke zu verfertigen gedenke, deren Schall man in der ganzen Welt hören solle. Spottend gehorchen die übermüthigen Vasallen, aber bald werden sie eines bessern belehrt, denn die Glocke wird aus ihren abgeschlagenen Köpfen aufgebaut und tönt nun allerdings durch die ganze Christenheit. — Dem Stücke fehlt Einheit der Handlung, aber es ist voll frischen historischen Lebens. Don Juan de Vera Tassis hat es in seinem Drama „La corona en tres hermanos" nachgeahmt.

In „La inocente sangre" wird die Geschichte der Caravajales unter König Ferdinand IV. behandelt, eine Episode, welche genanntem Monarchen den Beinamen „El emplazado" eingetragen hat. Der Ueberlieferung nach hatte einer dieser durch eine unbegreifliche Leichtfertigkeit des Königs unschuldig zum Herabstürzen vom Martosfelsen verurtheilten Brüder unmittelbar vor seinem Tode den fürstlichen Richter binnen kurzer Zeit vor das Tribunal Gottes gefordert, und diesem Begehren war von seiten des Allgerechten stattgegeben worden, denn der junge Monarch verschied bald darauf plötzlich

und ohne vorhergehende Krankheitserscheinungen auf seinem Schlafsessel. — Dieser Stoff ist gewiss interessant, aber die Führung der Handlung ist schleppend, und mehrere Episoden könnten mit Vortheil wegfallen. Culturgeschichtlich bedeutend ist das „Vejámen" in Salamanca im zweiten Act.

„Los Benavides" ist ein schönes Stück historischer Poesie, welches die Charaktere einer roh-kriegerischen Vorzeit vortrefflich schildert, andererseits aber an grellen Mängeln leidet.

„El paje de Don Alvaro." — Morales, der Lieblingspage Don Alvaro de Luna's, liebt Elvira, die Tochter Don Sancho de Medrano's, und der allmächtige Condestable bringt die Verlobung mit derselben zu Stande, obgleich ihr Vater deren Hand bereits einem italienischen Grafen zugesagt hat. Aber schon ist Don Alvaro's Glückssonne im Sinken, er wird auf Befehl des Königs Johann II. verhaftet und hingerichtet. Morales, sein treuer Begleiter bis auf das Schaffot, leidet unter dem Unglücke seines Herrn, indem sowohl seine Habe als diejenige seines Vaters als Güter des Condestable confiscirt werden. Trotzdem bleibt ihm Elvira treu; weder die Befehle ihres Vaters, noch die Werbungen des Grafen können ihre Standhaftigkeit erschüttern. Der Lohn hierfür lässt nicht lange auf sich warten, denn König Johann wird von seinem Günstling Don Juan Pacheco zu Gunsten Morales' umgestimmt, gibt ihm seine Güter zurück und schlägt ihn eigenhändig zum Ritter des Santiago-Ordens.

Dies ist in kurzen Zügen der Inhalt des interessanten Dramas, welches dem Stile nach von Lope herrührt, wenn es auch unter dem Namen Calderon's gedruckt und in Medel's Katalog als Werk Don Juan Velez de Guevara's aufgeführt ist. Die Handlung ist einheitlich und rührend, die Charakterzeichnung musterhaft, die Sprache durchaus rein und würdig. Das stets interessante Thema der Hinfälligkeit menschlicher Grösse, welches durch die Katastrophe Don Alvaro de Luna's lebhaft veranschaulicht wird, bildet einen höchst wirkungsvollen Hintergrund für die wechselnden Schicksale seines Lieblingspagen.

„El piadoso Aragonés" führt uns die Kriege des Prinzen Carlos von Viana gegen seinen Vater, König Johann II. von Aragon vor. Die Handlung ist undramatisch und schlecht geführt. Auch kann dieselbe von dem Vorwurfe grober Ge-

schichtsfälschung nicht freigesprochen werden, denn dass der alte habgierige Johann II. von Aragon, der unverbesserliche Störenfried zu Zeiten Johann's II. von Castilien, so edel, sein humanistisch gebildeter Sohn Carlos (Verfasser einer Chronik der Könige von Navarra und Uebersetzer der Ethik des Aristoteles) so schlecht gewesen sei, ist doch wissentlich parteiische Auffassung und Lobhudelei für die Nachkommen Ferdinand's des Katholischen, welchem ein besseres Schicksal zutheil ward als seinem unglücklichen Stiefbruder. Den unzuverlässigen, immer nur nach Opportunitätsrücksichten handelnden Charakter Ferdinand's, hat übrigens Lope — wenn auch wohl unabsichtlich — in vorliegendem Drama durch die Episode mit Doña Ana in helles Licht gesetzt: Ferdinand verspricht dieser in feierlicher Weise, ihr Gemahl zu werden, wenn er auf den Königsthron gelange, und bricht diesen Eid ohne jedes Bedenken, als ihm die Vermählung mit Isabella von Castilien angetragen wird, eine treffliche Vorübung für sein späteres Eingehen und Auflösen der feierlichsten Bündnisse je nach Convenienz des Augenblicks.

„Las cuentas del gran Capitan" schildert, wie Gonzalo Hernandez de Córdoba, der „grosse Feldherr", bei König Ferdinand dem Katholischen politischer Umtriebe zu Gunsten des Erzherzogs Philipp von Oesterreich (Philipp I. von Spanien) beschuldigt und zur Rechnungsablage über grosse Summen aufgefordert wird. Letztern Punkt erledigt er in der Weise, dass er dem König für Spione, Pulver und Glockengeläute bei seinen unzähligen Siegen eine grössere Summe als die in Rede stehende herausrechnet. Der grosse Feldherr in seiner selbstbewussten Ruhe und sein Begleiter, der bekannte herculische Eisenfresser García de Paredes, sind lebenswarme Figuren. Das Stück ist das Vorbild von Cañizares' gleichbetiteltem Drama.

„Arauco domado." Hier geht der Dichter natürlich von dem einseitigen Standpunkte der Conquistadoren aus, dass die Araukaner — im wahren Sinne des Worts Freiheitshelden — Rebellen gegen die edeln Spanier gewesen seien, welche ihnen in uneigennütziger Weise das Licht des Evangeliums gebracht hätten. Dass ein Drama auf solcher Grundlage den heutigen Leser nicht erwärmen kann, liegt auf der Hand, auch wenn die Ausführung besser als im vorliegenden Falle wäre.

„El hijo de la molinera“ behandelt die Geschichte des natürlichen Sohns des Herzogs von Alba, Don Fernando de Toledo, in Lope's malerischer, aber etwas flüchtiger Weise. Die Figuren des ritterlichen Herzogs, der hingebenden Müllerstochter (seiner Geliebten), des selbstbewussten, heldenkühnen Fernando und der (selbst ehe sie weiss, dass sie gegründete Ursache dazu hat) heimlich eifersüchtigen Herzogin sind prächtig gezeichnet.

„El asalto de Mastrique por el Príncipe de Parma“ ist kein Drama, sondern eine Reihe lebender Bilder aus dem Kriege in den Niederlanden. Das Lagerleben und der Kriegslärm werden in frischen Scenen dargestellt, welche eine lebenswarme Ergänzung der Geschichtschreibung damaliger Zeit bilden. Dass das Stück entschieden als geschichtlich wahr gemeint ist, und die spanischen Feldherren und Soldaten verherrlichen soll, wird zur Genüge durch die vielen, offenbar wirklich vorgefallenen Einzelheiten bewiesen. Auch der berühmte Lope de Figueroa mit seinem gichtkranken Bein — am besten aus Calderon's „El alcalde de Zalamea“ bekannt — spielt darin eine bemerkenswerthe Rolle.

Aus der portugiesischen Geschichte sind folgende Dramen:

„El príncipe perfecto“, erster und zweiter Theil. Diese bringen eine Reihe anekdotischer Episoden aus dem Leben Johann's II. von Portugal. Die dramatische Einheit wird nur äusserlich durch die Person des Königs zusammengehalten, aber die dargestellten Scenen sind interessant und müssen auch dem damaligen Theaterpublikum sehr gefallen haben, denn Lope verspricht am Ende des zweiten Theils einen dritten.

„La tragedia del Rey Don Sebastian y Bautismo del Príncipe de Marruecos.“ Der Doppeltitel bezeichnet leider auch eine Doppelhandlung und zwar nicht zwei Handlungen nebeneinander, sondern nacheinander. Der erste Act ist ein schönes historisches Gemälde des unseligen Feldzugs nach Afrika, welcher den jungen Heldenkönig Sebastian von Portugal 1578 auf das Schlachtfeld von Kassr-el-Kebir hinstreckte. Der zweite und dritte Act dagegen sind — mit Ausnahme einer längern Erzählung der genannten Schlacht — ganz dem jugendlichen Maurenprinzen Muley Scheikh gewidmet, welcher dem Blutbade in Kassr-el-Kebir entging, in

Spanien seinen Wohnsitz nahm und durch eine Procession zu Ehren der heiligen Jungfrau zur Annahme des Christenthums veranlasst wurde. Nichts kann indessen widerwärtiger sein, als die Belehrung des Katechumenen in der neuen Religion durch die pfäffischsten Mirakelgeschichten und Kniffe. Wer ohne das Gefühl des Ekels von dem Stücke scheiden will, muss dasselbe nach dem ersten Acte aus der Hand legen.

„El Duque de Viseo." — Vier Brüder, die Blüten des portugiesischen Adels: der Condestable, der Herzog von Guimarães, der Graf von Faro und Don Alvaro sind König Johann „el bravo" unsympathisch, da er sie für mächtig genug hält, seine Herrschaft zu untergraben. Der König ist sich bewusst, dass sein kaltes, abstossendes Temperament dem Volke nicht gefällt und dass dessen Sympathien — sowie diejenigen der genannten vier Brüder — auf Seite seines Schwagers, des leutseligen Herzogs von Viseo, sind. Dazu kommt, dass er selbst kinderlos ist und auch deshalb seine Herrschaft nicht für unbedingt sicher hält. Das Unglück will, dass Doña Ines, eine Hofdame, den kürzlich aus Afrika zurückgekehrten Condestable um seine Meinung über die ihr vorgeschlagene Vermählung mit Don Egas, Günstling des Königs, befragt. Der Condestable begeht die Unvorsichtigkeit, ihr unter dem Siegel der tiefsten Verschwiegenheit anzuvertrauen, das Blut der Vorfahren Don Egas' habe sich in Afrika einmal mit Maurenblut gemischt. Mehr bedarf es bei der ahnenstolzen Ines nicht, ihren Werber abzuweisen; sie ist aber nicht stark genug, ihm auf sein Drängen hin den Grund dieses Entschlusses, sowie dessen Urheber zu verschweigen. Don Egas schnaubt Rache und deutet dem bereits argwöhnischen Könige an, er selbst habe gehört, wie sich die vier Brüder über seine Regierung misbilligend geäussert und den Herzog von Viseo als besser beanlagten Herrscher bezeichnet hätten. Der Condestable findet bei der nächsten Begegnung mit Don Egas heraus, dass Ines sein Geheimniss nicht bewahrt hat: er beauftragt deshalb seinen Bruder, den Herzog von Guimarães als Unbetheiligten, ihr dies vorzuhalten und sie zur Vermählung mit Don Egas zu bestimmen. Ines tritt jedoch Guimarães so hoffärtig abweisend entgegen, dass sich dieser hinreissen lässt, ihr einen Backenstreich zu geben. Der König lässt ihn verhaften, will aber Gnade walten lassen, indem er

ihm durch den Herzog von Viseo vorschlägt, er solle sein Unrecht durch Vermählung mit der Beschimpften sühnen. Guimarães weigert sich, hierauf einzugehen, und wird infolge dessen hingerichtet, während seine drei Brüder und der Herzog von Viseo verbannt werden. In jugendlichem Uebermuthe wagt es jedoch letzterer, allnächtlich nach Lissabon zu kommen, um seine Geliebte Doña Elvira am Balkon zu sprechen. Sein Fatum will, dass er eines Nachts, aus Furcht, gehört zu werden, sich nur mittels eines auf den Balkon geworfenen Briefs mit Elvira zu unterhalten gedenkt, dass er aber in der Eile das vorbereitete Schreiben mit einer astrologischen Figur verwechselt, welche ihm ein Student angefertigt hat. Dieses Papier fällt in die Hände des lauschenden Königs, welcher unglücklicherweise der Astrologie kundig ist und sofort erkennt, dass — der Figur nach — der Herzog zum König bestimmt ist. Dies, in Verbindung mit einigen andern Umständen, besiegelt Viseo's Verderben. Der König lässt ihn rufen, und im Bewusstsein seiner Unschuld folgt der Unglückliche dem Befehle, obwohl er durch übernatürliche Zeichen und die Erscheinung des todten Herzogs von Guimarães hiervor gewarnt worden ist. Nach einem heftigen Wortwechsel erdolcht ihn der argwöhnische Monarch mit eigener Hand, da sich keiner der anwesenden Edelleute dazu bereit finden lässt. Elvira stirbt vor Schmerz auf dem Leichnam ihres Geliebten, und der König selbst fühlt Reue, als er hört, dass Don Egas von einem Diener Viseo's ermordet worden ist, was er für einen Fingerzeig Gottes hält.

Zu einem echten Trauerspiel fehlt der Held, denn der Herzog von Viseo ist eine passive Figur, deren tragische Schuld kaum in ihr selbst, sondern mehr in äussern Umständen, d. i. dem argwöhnischen, finstern Charakter des Königs und einer Häufung unglücklicher Zufälle zu finden ist. Im Anfange nehmen die vier Brüder als Nebenfiguren einen zu grossen Raum ein und zersplittern die Handlung. Was aber Sprache und Charakterzeichnung betrifft, so sind dieselben ganz vortrefflich und werden dem Stücke stets einen hohen Rang sichern, um so mehr, als die Handlung, wenn auch fehlerhaft construirt, von tiefem, erschütterndem Interesse ist.

Aus der persischen Geschichte ist „Contra valor no hay desdicha". Dieses Drama behandelt die Geschichte des

Cyrus in durchaus würdiger Weise. Der grosse Charakter des spätern Perserkönigs, welcher sich schon beim Königsspiel unter den Landleuten zeigt, und die hinterlistige Natur des Astyages sind ganz vortrefflich geschildert.

Der römischen Geschichte sind folgende Dramen entlehnt:

„El honrado hermano." — Nach Numa Pompilius erwählen die Römer Zwischenkönige, d. i. je einen der Senatoren für je fünf Tage. Dies gibt Veranlassung zu Unordnung und Grenzräubereien. So haben die Leute des Römers Oracio (Horatius) nicht allein Vieh auf dem Landgute des Albaners Curiacio (Curiatius) geraubt, sondern auch Eufrosina, die Tochter des Gutsverwalters, fortgeschleppt. Die drei Brüder Curiacio schwören Rache, ziehen vor das Landhaus Oracio's, um dasselbe dem Erdboden gleichzumachen und die Insassen zu tödten, finden aber nur die Schwester der Oracios, Julia, vor. Diese, welche infolge der Erzählungen Eufrosina's dem ältesten Curiacio, ohne ihn gesehen zu haben, das Herz geschenkt hat, übergibt ihm das Haus, während er — von ihrer Schönheit geblendet — in stummer Bewunderung dasteht. — Die Oracios befinden sich unterdessen in Rom; der Aelteste wird bei seiner Geliebten Flavia von deren Vater, dem Zwischenkönig Quirino, angetroffen und von demselben als Gesandter nach Alba geschickt, da die Albaner, durch die beständigen Grenzstreitigkeiten gereizt, Rom den Krieg erklärt haben.

Zweiter Act. Oracio kommt als Abgesandter nach Alba. Er wahrt die Würde Roms, als ihm vor dem Senat ein Sitz verweigert wird, durch Ausbreiten seines Mantels und Niederlassen auf demselben, sowie durch Zurücklassen des Kleidungsstücks bei seinem Abschied, „da er nicht gewohnt sei, seinen Sitz mitzunehmen". — In Rom wird unterdessen auf Verlangen des Volks ein wirklicher König gewählt und zwar Tullus Hostilius, da sich der heilige Adler auf dessen Haus niederlässt. — Quirino benutzt die Abwesenheit Oracio's, um Flavia die Vermählung mit Sempronio, einem alten Senator, oder Einkleidung als Vestalin in die Wahl zu stellen. Flavia verweigert beides und wird deshalb in ihre Gemächer eingeschlossen. Sie bittet schriftlich Julia Oracio um Hülfe, diese erscheint in Männertracht während der Festlichkeiten

vor ihrem Hause, befreit sie und verbringt sie in das ihrige. Quirino glaubt, der älteste Oracio habe sie entführen lassen, und beklagt sich beim König, während der soeben von Alba zurückgekehrte Beschuldigte seinerseits Quirino verdächtigt, Flavia ermordet zu haben. Der Zwischenfall wird durch die Ankunft Curiacio's beendet, welcher als Abgesandter des Königs von Alba eine friedliche Unterredung beider Herrscher vorschlägt. Oracio bietet dem Gesandten Gastfreundschaft an, und dieser geht voll Freude darauf ein, um die Nähe seiner geliebten Julia zu geniessen. Er kann dieses Glück in vollen Zügen schlürfen, denn Oracio ist durch seine Flavia, welche er unerwartet im Hause findet, vollauf in Anspruch genommen.

Dritter Act. Alba und Rom kommen überein, die drei Curiacios gegen die drei Oracios kämpfen zu lassen und der siegenden Partei die Oberherrschaft zuzusprechen. Darüber entbrennt bitterer Hass im Hause Oracio's, denn Julia nimmt die Partei ihres Verlobten Curiacio und versucht sogar, das Schwert ihres ältesten Bruders mittels eines Steines abzustumpfen. Die Schlacht folgt; die drei Curiacios und zwei Oracios fallen, während der älteste Oracio Sieger bleibt. Rom jubelt ihm entgegen, aber seine Schwester Julia macht ihm auf offener Strasse derartige Vorwürfe über den Tod ihres Verlobten, dass er ihr das Schwert in die Brust stösst. Nach römischem Gesetze hat er nun sein Leben verwirkt, wenn ihn nicht ein Appell an das Volk von der Strafe befreit. Dieser Appell geschieht durch eine Ansprache des alten Oracio, seines Vaters; das Volk jubelt ihm seine Verzeihung zu, und nun erst kann der Sieger die Früchte seines Triumphes geniessen.

Lope hat das Stück in einem glücklichen Augenblicke geschrieben, denn abgesehen von dessen Vortrefflichkeit an sich, weht altrömischer Geist darin, ein Vorzug, dessen sich wenige altspanische Dramen rühmen können.

Obgleich der „grosse" Corneille das Stück kaum vor Augen gehabt hat, als er seinen „Horace" schrieb, so gibt es doch schwerlich etwas Interessanteres als eine Vergleichung beider Dramen. Der generelle Unterschied zwischen dem spanischen und dem französischen Schauspiel tritt dabei ins hellste Licht. Bei dem Spanier treffen wir auf reiche Hand-

lung, lebhafte Bewegung und, damit zusammenhängend, auf den kurzen Vers; bei dem Franzosen haben wir, als Wirkung der eigenen Kettenanlegung in Bezug auf die Einheit des Orts und der Zeit, Dürftigkeit und Schleppen der Handlung durch Erzählungen (bedingt durch die Einheit des Orts), statt lebendiger Darstellung auf der Bühne und, damit zusammenhängend, hohle, künstlich aufgeputzte Declamation und langen Vers. Es ist ein wahrer Jammer, dass die französischen Dramatiker, deren Talent ausser Zweifel steht, durch derartige äussere Fesseln ihre Phantasie in Bande schlugen; noch jämmerlicher aber ist es, wenn die Kritiker solche Nachtheile als Vorzüge hinstellen möchten.

„Roma abrasada" ist ein oft besprochenes Stück; es schildert die ganze Regierung Nero's, von seinem vielversprechenden Anfange bis zu seinem schlimmen Ende und freiwilligen Tode. Die rohen Scenen mit Agrippina und Poppäa übersteigen die Grenzen des dramatisch Erlaubten, aber im übrigen hat das Drama jedenfalls den Vorzug, unser Interesse stets rege zu halten.

Als weniger bekannt und höchst charakteristisch als Gemälde aus der verderbten römischen Kaiserzeit möge hier eine Besprechung des Schauspiels „Los embustes de Fabia" Platz finden. — Fabia, die leichtsinnige, junge Gemahlin des alten Senators Catulo, plant den Tod ihres Gatten, um sich mit ihrem Liebhaber Vitelio vermählen zu können. Um aber letztern durch einen Mord nicht blosszustellen, sondern die Schuld auf einen Andern zu wälzen, verspricht sie heuchlerischerweise dem Hauptmann Lelio, die Seinige zu werden, wenn er ihren Gemahl aus der Welt schaffe. Von dieser List setzt sie Vitelio durch einen Brief in Kenntniss, welcher aber in die Hände Catulo's fällt. Dieser unterhält sich in etwas lauter Weise über dessen Inhalt mit einem Vertrauten, und Lelio, welcher schon das Schwert gezückt hat, um den Senator zu ermorden, erfährt auf diese Art, dass er von Fabia getäuscht worden ist. Nicht allein gibt er jetzt die Ausführung seines bisherigen Plans auf, sondern er lässt sich auch von Catulo bereit finden, gegen eine hohe Belohnung den Mord Fabia's zu unternehmen. Aber auch dieser Plan kommt zu Fall, denn als der Hauptmann den tödlichen Streich führen will, fällt ihm der alte Schwächling Catulo in den Arm und versagt ihm

dann die Belohnung. — Vitelio, welcher vorher von Fabia die falsche Nachricht von dem Tode ihres Gemahls gehört hatte, verlässt sie schaudernd, statt ihr Verbrechen zu bewundern.

Zweiter Act. Lelio ist ausser sich über den Wortbruch des Senators und verabredet mit Vitelio — der sich unterdessen Brisena, einer frühern Liebe, wieder genähert hat —, Catulo bei Kaiser Nero zu verklagen. Der alte Thor hat sich inzwischen mit Fabia versöhnt und glaubt, einen glänzenden Beweis ihrer Treue zu haben, als sie ihm beim Gastmahl zutrinkt, erst in ihren Becher, dann in den seinigen Rosen wirft und ihm, als er trinken will, erklärt, die Rosen seines Bechers seien vergiftet. Sie fügt hinzu, er möge sich daraus die Lehre ziehen, dass gegen die Listen eines Weibes nur durch Zutrauen anzukommen sei. Unterdessen wird der Senator auf Betreiben Lelio's von Nero vorgefordert, leugnet, dass er jenem etwas schulde, und erzählt, er habe Lelio von Ermordung seiner Gattin aus dem Grunde abgehalten, dass er unterdessen die Ueberzeugung von ihrer Unschuld gewonnen habe. Lelio stellt nun die Anklage auf, der Senator habe das versprochene Geld aus dem öffentlichen Schatze nehmen wollen, worauf Catulo eingekerkert wird. Nero zieht aus allem Gesagten den richtigen Schluss, dass Fabia sehr schön sein müsse, und befiehlt Lelio und Vitelio, dieselbe vor ihn zu bringen.

Dritter Act. Lelio und Vitelio sind ausser sich über Nero's Befehl und kommen auf den Gedanken, Brisena statt Fabia vor ihn zu führen. Vitelio ist gemein genug, Brisena ihre Entehrung durch Nero vorzuschlagen, angeblich um das Sündengeld für eine Schuld seines Vaters zu verwenden. Brisena geht, Vitelio gegenüber, nicht darauf ein, thut es aber hinter seinem Rücken, um ihm das Geld zu verschaffen. Lelio und Vitelio sehen sich gezwungen, Fabia zu Nero zu bringen, welcher unterdessen Brisena gesehen und verschmäht, sowie den Senator aus dem Kerker entlassen hat. Dieser aber, welcher die Liebe Nero's zu Fabia vor Augen sieht, tödtet sich im Gefühl seiner Schande, indem er aus einem Ringe Gift saugt. Fabia, welche Vitelio immer noch liebt und von ihm wieder geliebt wird, erheuchelt das Gleiche (den Gifttod), um sich aus den Krallen Nero's zu retten. Letzterer

lässt sie wirklich für todt liegen, und sie überliefert sich nunmehr ihrem Vitelio.

Die Handlung ist reich und entrollt ein schaudervolles Bild der Verderbtheit jener Zeit, welches wohl der Wahrheit nahe kommen mag und der poetischen Intuition Lope's alle Ehre macht.

Christenverfolgungen werden in den Stücken „Los locos por el cielo" und „El fingido verdadero" geschildert. Letzteres ist dem Dichter Gabriel Tellez (Tirso de Molina) gewidmet und behandelt den interessanten Stoff, wie ein berühmter Schauspieler unter der Regierung Diocletian's die Rolle eines standhaften Christen derart spielt, dass ihm seine Künstlerbegeisterung die eigene Täuschung zur Wahrheit werden lässt und er ein so feuriger Anbeter Christi wird, dass ihn der Kaiser zum Tode durch Pfählen verurtheilt.

Wie Lope aus der wirklichen Geschichte alles ergriff, was ihm zur Darstellung passend erschien, so machte er auch die griechische und römische Mythologie seiner Muse dienstbar. Die meisten seiner Arbeiten auf diesem Felde waren anscheinend für die Vorstellungen im Palaste bestimmt, da das Volk solchen exotischen Productionen weniger Interesse entgegenbrachte. Bei einigen derselben wird diese Bestimmung ausdrücklich erwähnt. So war das Festspiel „El vellocino de oro" zur Aufführung durch die Hofdamen in Aranjuez geschrieben, und „El premio de la hermosura" — ein unsinniges Stück — ist sogar nach dem von einer Hofdame gelieferten Plane verfasst. Die mythologischen Dramen Lope's unterscheiden sich von denjenigen Calderon's durch naive Auffassung und natürlich-blühende Sprache, im Gegensatz zu Calderon's intensivern Inspirationen und hochfliegender Diction.

Ein vortheilhaftes Beispiel dieser Gattung ist unsers Dichters „La bella Aurora". — Céfalo, ein edler Thebaner, hat sich mit der ebenso schönen als tugendhaften Floris (eigentlich „Pocris") vermählt. Doristeo, Fürst von Theben, liebt Floris ebenfalls und schmiedet den Plan, ihren Gatten auf einen entfernten Jagdgrund mitzunehmen, ihn dort absichtlich zu verlieren, allein nach Theben zurückzukehren und Floris' Standhaftigkeit durch eine falsche Todesnachricht Céfalo's zu erschüttern. Dies geschieht, aber obwohl der Angriff auf Floris fehlschlägt,

gewinnt die erfundene Nachricht selbst für den Urheber derselben die höchste Wahrscheinlichkeit, als Céfalo für lange Zeit verschwunden bleibt. Die Ursache ist, dass die schöne Aurora, Nymphe Diana's, ihn schlafend im Walde gesehen, sich in ihn verliebt und ihn in ihren Palast gelockt hat, wo er liebestrunken und weltvergessen ein verzaubertes Dasein führt.

Zweiter Act. Ein Günstling des Thebanerfürsten, Perseo, welcher gleichfalls sein Auge auf Floris geworfen hat, räth diesem verrätherischerweise, er möge die vermeinte Witwe mit ihm — Perseo — vermählen, worauf er an das Ziel seiner Wünsche gelangen werde. Der Heuchler hat aber seine Rechnung ohne die Treue Floris' gemacht, denn diese weist jeden Vermählungsantrag standhaft zurück. — Unterdessen wird Céfalo durch einen Diener auf seinen verzauberten Zustand aufmerksam gemacht; die Erinnerung an Floris gewinnt die Ueberhand, und er will aus Aurora's Palast entfliehen. Die schöne Nymphe bemerkt seine Wandlung und verjagt ihn selbst aus ihrem Zauberreiche. Céfalo hat nun den unglücklichen Einfall, Floris' Standhaftigkeit in einer Verkleidung zu erproben und macht wirklich durch die Reminiscenz seiner Gesichtszüge einigen Eindruck auf sie. Als er dies bemerkt, zieht er sein Schwert, Floris flieht und stellt sich im Walde unter den Schutz Diana's, während Céfalo wie wahnsinnig umherschweift, auf den Fürsten Doristeo trifft und diesem seine Schicksale erzählt.

Dritter Act. Floris und Céfalo haben sich getroffen und versöhnt. Als Floris aber Diana mittheilt, sie wolle mit ihrem Gatten nach Theben zurückkehren, räth ihr diese im Verein mit der eifersüchtigen Aurora, sie möge noch einige Tage in ihrem Bereiche verweilen, bis sie sehe, ob die Reue Céfalo's eine aufrichtige sei. Auf Betreiben Doristeo's erregt indessen ein Hirte durch Andeutung der Liebe Céfalo's zu einer Nymphe die Eifersucht Floris', und eine Begleiterin Aurora's lässt entschlüpfen, der Name dieser Nymphe beginne mit den Buchstaben A, u, r. Dadurch heftig erregt, folgt Floris unbemerkt ihrem Gatten auf die Jagd und glaubt ihre Eifersucht gerechtfertigt, als Céfalo sich, von der Hitze ermattet, niederlegt und nach einem kühlen Lüftchen (aura) seufzt. In ihrer Aufregung raschelt sie im Gebüsche, Céfalo

hält sie für ein verstecktes Wild und tödtet sie mit dem unfehlbaren Jagdspeer, den Diana Floris und diese ihrem Gatten geschenkt. Voll wilden Schmerzes bricht Céfalo in Verwünschungen gegen Diana aus, aber das Unglück ist und bleibt geschehen.

Die Sprache des Stücks ist wunderschön, und die Auffassung und Behandlung des mythologischen Stoffes ist charakteristisch für Lope's gleichartige Dramen. Interessant ist, wie die Tanhäusersage in das Verhältniss Céfalo's zu Aurora hereinspielt. —

Nach Besprechung dieses Musters bedürfen einige andere mythologische Dramen unsers Dichters nur einer kurzen Erwähnung.

„Venus y Adonis" behandelt die Adonissage, verquickt mit der Fabel des Wettlaufs der Atalanta. Es ist ein prächtiges Stück mit melodischen Versen. Köstlich naiv ist der Einfall der Venus, nach dem Tode des Adonis sich unter die Vestalinnen aufnehmen zu lassen, worüber sie von Cupido gebührend verspottet wird.

Das Drama „Las mujeres sin hombres" hat die Fahrt des Hercules, Theseus und Jason in das Reich der Amazonen zum Gegenstand. Es schildert ganz vortrefflich, wie die kriegerischen Weiber weniger durch die Gewalt der Waffen, als durch die Macht der Natur besiegt werden. Wie spanisch auch hier alles zugeht, möge die Erwähnung des Umstandes darthun, dass nächtlicherweile zwei Amazonen als Galans in „Capa y sombrero de noche" vor der Thüre des Theseus erscheinen!

„La fábula de Perseo" behandelt die Geschichte des Perseus, von dem Goldregen an, der seiner Mutter Danae in den Schos fiel, bis zur Befreiung Andromeda's. Dass unserm Lope indessen auch der in den mythologischen Fabeln verborgene Sinn nicht entging, geht daraus hervor, dass er bestimmt andeutet, die Medusa sei als Personification des Lasters gedacht.

„El marido más firme" ist die Dramatisirung der Sage von Orpheus, welcher in den Tartarus herabsteigt, um seine geliebte, infolge des Bisses einer Natter verstorbene Gemahlin Eurydice heraufzuholen. Er rührt Proserpina durch seine treue Liebe, und diese gewährt ihm die Rückkehr Eurydicens unter der

Bedingung, dass er sich nicht nach ihr umschaue, ehe sie in Thracien angekommen seien. Seine Liebe kann jedoch die Verzögerung nicht ertragen, er kehrt sich um und verliert die Gattin zum zweiten male. Auch hier deutet Lope den Sinn der Fabel an, indem er erklärt, die Natter, von welcher Eurydice getödtet worden, sei eine Verkörperung des Neides. Die Sprache des Stücks ist durchweg edel und schön, die Charaktere prägen sich deutlich aus. Solís kann mit seinem bekanntern Drama „Eurídice y Orfeo" nicht dagegen aufkommen.

Wir schliessen hiermit die Betrachtung der weltlichen Schauspiele Lope's und gehen zu dessen geistlichen Dramen über. Diese lassen sich in drei Klassen eintheilen:

1) Behandlungen biblischer Stoffe,
2) Heiligendramen (Comedias de Santos),
3) Autos.

Beginnen wir mit den Bibelstoffen, welche im allgemeinen in würdiger Weise bearbeitet sind. Dazu gehören: „La hermosa Ester", „Historia de Tobías", „Los trabajos de Jacob" (mehr eine Geschichte Joseph's). „El robo de Dina" aus dem Alten Testamente; aus dem Neuen: „El nacimiento de Cristo", „El nacimiento del Alba" u. s. w. Eine besondere Besprechung dieser Stücke ist unnöthig, da sich der Dichter im allgemeinen an die Bibel selbst gehalten hat und keins derselben durch wirklich grosse poetische Züge hervorsticht. Anders verhält es sich mit dem Drama:

„Barlan y Josafá", von welchem hier eine Analyse gegeben werden soll. Dasselbe ist allerdings nicht der Bibel, sondern einem (mitunter dem heiligen Johannes Damascenus zugeschriebenen) mittelalterlichen geistlichen Romane entlehnt, findet aber hier, seiner Tendenz wegen, einen passenden Platz. — Abenir, ein indischer König, erzieht seinen Sohn Josafá in einem Thurme, damit er die Widerwärtigkeiten des Lebens und das vordringende Christenthum nicht kennen lerne. Beide Pläne werden indessen gleich nach Entlassung des Prinzen aus seinem Kerker vereitelt, denn er sieht bei seinem ersten Ausgange Kranke, Alte und Gefangene, und lernt das hässliche Wort „Tod" kennen. Dadurch wird er auf die Lehre von der Entsagung und das Christenthum im allgemeinen vorbereitet, und der Einsiedler Barlan, welcher auf Geheiss eines Engels die Bekehrung Josafá's in der Verkleidung eines

Juwelenhändlers unternimmt, findet den günstigsten Boden. Der Prinz lässt sich taufen. Als der König hiervon unterrichtet wird, geräth er ausser sich und denkt erst an strenge Maassregeln. Die Vaterliebe trägt jedoch den Sieg davon, und er versucht, Josafá von seinen Entsagungsgrundsätzen abzubringen, indem er ihn von der gefangenen liebreizenden Königstochter Leucippe und andern schönen Jungfrauen bedienen lässt. Der Dämon erhitzt dabei seine Einbildungskraft und Sinne, aber der Prinz überwindet jede Versuchung. Der König will nun, um Ruhe zu haben, seinem Sohne die Hälfte des Reichs abtreten, wird aber schliesslich von dessen Begeisterung und dem Willen des Volks dazu bestimmt, selbst das Christenthum anzunehmen. Gleich nach der Taufe verstirbt er, und Josafá, der nunmehrige Alleinherrscher, legt den Purpur nur an, um denselben seinem Verwandten Barraquías zu übergeben. Hierauf zieht er sich in die Wüste zu Barlan zurück und führt ein erbauliches Büsserleben. Hierbei hat er verschiedene Zusammenstösse mit dem Dämon, der ihn einmal ertränken, ein anderes mal in der Gestalt Leucippe's verführen will. Die wahre Leucippe sucht ihn ebenfalls auf und erklärt ihm ihre Liebe. Als er standhaft bleibt, thut sie gleichfalls Busse und stirbt als Heilige. Hier endet das Stück, welches als „erster Theil" bezeichnet wird. — Der erste Act ist wunderbar schön. Die Entwickelung des Charakters und der Ansichten Josafá's, als er aus dem Thurme kommt und durch das, was er sieht und hört, zur Weltentsagung geführt wird, ist nicht allein psychologisch interessant, sondern auch in hochpoetischer Weise beschrieben. Vielleicht hat Calderon diesen Act vor Augen gehabt, als er in „La vida es sueño" den Prinzen Sigismundo die ihm bisher unbekannte Welt anstaunen lässt. Die beiden letzten Acte fallen leider aus der philosophischen Haltung des ersten in die gewöhnliche Werkheiligkeit und das Heiligenwesen im allgemeinen.

Ein weniger philosophisch gedachtes, aber vom rein poetischen Standpunkte aus ebenfalls recht interessantes Drama ist „El mayor prodigio" (El purgatorio en la vida). — Ludovico Enio, ein Spieler und Raufbold in Valencia, lässt sich von einem reichen Bürger zu einem Rachemord dingen. Bei der versuchten Ausführung dieses Plans spielt die Vor-

sehung dem Sünder ein Papier in die Hände, auf welchem ein Skelet mit der Unterschrift „Ich bin Ludovico Enio" abgebildet ist. Macht ihn schon dieses Omen stutzig, so wird seine Mordabsicht vollends dadurch vereitelt, dass er auf der Strasse in Wortwechsel mit einigen Caballeros geräth, einen derselben nach verzweifeltem Kampfe für todt liegen lässt und deshalb aus Valencia flüchten muss. Auf seiner ruhelosen Wanderung durch die Welt erhält er einen zweiten Himmelswink, und zwar, nach dem Rathschlusse der Vorsehung, durch den Erbfeind des Menschengeschlechts, den Dämon. Dieser sucht ihn durch Vorspiegelung eines Schemens seiner Geliebten Teodosia zu verführen, aber das Mittel schlägt zum Vortheile des Sünders aus, denn die Schattengestalt löst sich bei der Berührung in Rauch auf. Von der Wesenlosigkeit irdischer Güter durch diesen Vorfall aufs tiefste überzeugt, versucht Ludovico, dem ihm jetzt gänzlich werthlos erscheinenden Leben durch Erhängen ein Ende zu machen, bereut jedoch diese Sünde im letzten Augenblicke und ruft Gott inbrünstig um Beistand an. Dieser rettet ihn, trotz Widerspruchs des Dämons, durch den heiligen Patrick und lässt ihm aufrichtige Busse ans Herz legen. Den Weg hierzu zeigt ihm Rodulfo, ein Eremit, welcher ihn auf die Höhle des heiligen Patrick als Reinigungsort für begangene Sünden hinweist. In einem nahegelegenen Mönchskloster bereitet sich Ludovico auf den gefährlichen Eintritt in den grausigen Gebirgsschlund vor, vollbringt das Wagniss trotz der Verlockungen und Einschüchterungsversuche verschiedener Höllengeister, wird durch eine Vision des Paradieses belohnt und widmet nun sein übriges Leben als Mönch dem Himmel. — Das Stück ist schön geschrieben, aber die Disposition der Handlung lässt, wie so oft bei Lope, zu wünschen übrig. Von bezauberndem Wohllaut der Sprache ist die Schilderung der Vision des Paradieses, welche uns berührt wie die Musik in Gluck's „Orpheus", als der Titelheld die elysäischen Gefilde betritt. Da das Stück ungemein selten ist, so wird dem Leser nachfolgender Abdruck der Stelle willkommen sein:

Ludovico.

¡Todo es cielo cuanto escucho,
todo es gloria cuanto veo!

¡Qué de luz, qué de alegría
estoy gozando; parece
que el cielo abierto me ofrece
la de su infinito dia!
¡Qué sonorosa harmonía
y qué fragrantes olores,
entre rayos y esplendores,
forman dulces y suaves
lo conforme de las aves
y lo vario de las flores!
¡Qué hermosos prados, qué amenos,
qué igualmente dilatados,
de altivas plantas poblados,
de menuda yerba llenos;
qué apacibles, qué serenos
los aires corriendo van,
y qué risueños están
las fuentes manando aprisa,
que parece que en su risa
los parabienes me dan!
¡Qué bien sus arroyos guian.
tan veloces, tan iguales,
que pienso que sus cristales
á correr se desafian.
Mis ojos no merecian
gozar, inmenso Señor,
tanto bien, tanto favor;
¡pero lucir solicita
vuestra grandeza infinita
(y vuestro infinito amor)! —

Nebenbei sei bemerkt, dass das Stück nicht das Vorbild von Calderon's „El purgatorio de San Patricio" ist. Lope und Calderon haben allerdings die gleiche, von Montalvan in seinem bekannten Buche „*Vida y Purgatorio de San Patricio*" ausgesponnene Legende benutzt, aber ihre Behandlung des Stoffs ist so grundverschieden, dass an eine Nachbildung des Lope'schen Dramas seitens Calderon's nicht gedacht werden kann.

Den Uebergang zu den wirklichen Heiligendramen Lope's mag eine Besprechung des Schauspiels „La fianza satisfecha" bilden. Wir wollen gleich vorausschicken, dass es nicht seines poetischen Werthes halber eine Analyse verdient; es soll im Gegentheil daran gezeigt werden, zu welchen Ausgeburten der Phantasie die misverstandene Religion führen kann.

Leonido, ein junger Sicilianer, der aus reiner Sündenlust jedes Verbrechen begeht, versucht auch, seine vermählte Schwester Marcela zu entehren. Als sie Widerstand leistet, verwundet er sie, sowie ihren zu Hülfe eilenden Gatten Dionisio und gibt seinem Vater Gerardo, welcher ihm darüber Vorwürfe macht, einen Backenstreich. Als ihn nach diesen Heldenthaten am Meeresstrande der Schlaf übermannt, wird er von einer Abtheilung Mauren unter Anführung des Königs Belerbeyo von Tunis (welcher seiner Geliebten Lidora einen sicilianischen Gefangenen versprochen hat) überfallen, erwehrt sich jedoch nicht allein der übermächtigen Gegner, sondern macht sie sogar zu seinen Gefangenen. Hierauf kommt ihm der Gedanke, das Maass seiner Sünden durch Uebertritt zum Islam voll zu machen: er schenkt deshalb den Mauren die Freiheit und segelt mit ihnen nach Tunis.

Zweiter Act. In Tunis verliebt sich des Königs Geliebte Lidora in Leonido und schenkt ihm seinen Vater Gerardo und seine Schwester Marcela, welche als Sklaven eingebracht worden sind. Dies gibt dem Renegaten Gelegenheit zu weitern Scheusslichkeiten. Er tritt seinen Vater mit Füssen, sticht ihm die Augen aus und versucht dann abermals, seine Schwester zu entehren, indem er ihr mit dem Tode des Vaters droht, wenn sie sich gegen seinen Willen sträube. Durch die Hülferufe der, seine Absicht misbilligenden Lidora wird er jedoch an Weiterm verhindert und geht racheschnaubend ab.

Dritter Act. An der Meeresküste trifft der Renegat auf Christus, welcher — als guter Hirte das verlorene Lamm suchend — anfänglich durch Milde, dann durch Strenge den Sünder zur Reue und Busse veranlasst. Letzterer lässt sich deshalb von dem Könige, mit dem er sich verfeindet hat, ohne Widerstand gefangen nehmen und nach Tunis bringen, wo er einen höchst erbaulichen Tod am Kreuze stirbt. Gerardo erhält während der Hinrichtung seines Sohnes das Augenlicht wieder. Unnöthigerweise stellt sich auch heraus, dass Lidora eine Schwester Leonido's ist.

Das Stück ist eine haarsträubende Ausführung der Aeusserung Christi, dass ihm ein reuiger Sünder lieber sei als neunundneunzig Gerechte. Solche Roheit kann nur das Misverständniss einer geoffenbarten Religion erzeugen. Der Titel

„La fianza satisfecha" bedeutet, dass Leonido alle seine Sünden einzeln durch Christus hatte zahlen lassen, während er selbst diese Schuld mit einem male durch seinen Märtyrertod an den Erlöser abtrug.

Die Abtheilung „Comedias de Santos" ist die Achillesferse Lope's. Man weiss nicht, ob man den sich darin breit machenden Blödsinn lächerlich oder gotteslästerlich nennen soll. Diese Stücke waren offenbar für den Pöbel bestimmt, welchem die darin vorkommenden Mirakel eine willkommene Augenweide — etwa wie die Zaubercomödien — boten. Auch für Erschütterung des Zwerchfells wurde darin in gebührender Weise Sorge getragen. Die Inhaltsangabe eines derselben:

„El rústico del Cielo" möge den Beweis für das Gesagte liefern. — Francisco, der einfältige Sohn eines wohlhabenden Schäfers, tödtet aus Unbedacht mit seiner Schleuder einen Feldwächter. Er muss fliehen, und sein Vater befriedigt unterdessen die Witwe des Erschlagenen mit einem Sühngelde von 12000 Maravedís. Francisco trifft auf dem Wege einen Caballero, welcher ihm prophezeit, er werde ein Heiliger werden. Er kommt nach Alcalá und wird dort Gehülfe des Sakristans von San Justo. Infolge seiner Ungeschicklichkeit wird er von diesem entlassen, aber von dem Pfarrer auf seinen Wunsch (da ihn eine Himmelsstimme aufgefordert hatte, „Vielen zu dienen, um einem Einzigen zu gefallen"), in das Hospital als Krankenpfleger empfohlen. Obgleich er auch dort bei Behandlung der Kranken nur Verstösse macht, so schlägt doch alles durch Gottes besondere Gnade zum Guten aus.

Zweiter Act. Der Gatte einer jungen Frau, welche in seiner zeitweiligen Abwesenheit von Studenten verführt worden ist, kehrt nach einigen Jahren zurück und findet in seinem Hause ein kleines Kind vor. Die Frau behauptet, dasselbe von Bruder Francisco zur Erziehung erhalten zu haben, aber der ungläubige Gatte schliesst sie in ihr Zimmer ein und sucht Francisco auf, um von ihm die Wahrheit zu erfahren. Dem Heiligen wird die Sachlage durch göttliche Eingebung geoffenbart, und er bestätigt die Lüge der Frau, um keinen Ehezwist zu veranlassen. Weitere Wunder folgen. Einstmals kauft der Heilige einen Ochsen

von einem ihm unbekannten Bauern, zahlt ihm gleich den geforderten hohen Preis und bedingt sich aus, dass das Thier zu Ostern in das Hospital von Alcalá gebracht werde. Der Bauer will den vertrauensseligen Heiligen betrügen, indem er einfach den Ochsen nicht abliefert, aber das Thier läuft um Ostern von selbst nach Alcalá, ohne dass es der wortbrüchige Verkäufer zurückhalten kann. Der Ruf Francisco's verbreitet sich derart, dass er von vielen Granden zu Tische geladen und von Philipp II. mit grosser Vertraulichkeit behandelt wird.

Dritter Act. In diesem Acte treten die unvermeidlichen Versuchungen des Dämons und des Hochmuths an unsern Heiligen heran, werden jedoch glorreich überwunden. Er wird jetzt in Valencia Karmelitermönch und thut den Armen viel Gutes. Als er den Befehl erhält, nach Madrid überzusiedeln, fürchtet man deshalb Ausschreitungen des Pöbels und verweigert ihm die erbetenen drei Tage zu Vorbereitungen für seine Reise, damit das Volk durch die vollendete Thatsache überrascht werde. Jesus aber verschafft ihm die gewünschte Frist, indem er bei heiterm Himmel einen Donnersturm hereinbrechen lässt. Kaum in Madrid angekommen, weissagt Francisco, dass er zu Weihnachten sterben werde, was auch in Erfüllung geht.

Die Handlung ist chronikartig zusammengestückelt, von causalem Zusammenhang der Scenen keine Rede. Was man über die Moralität von Wundern sagen soll, wie uns der zweite Act eins vorführt, müssen wir dem Leser zur Beurtheilung überlassen.

Einzelne Züge aus andern Heiligencomödien mögen das Bild vervollständigen.

In „El Santo Negro Rosambuco" macht sich ein Laienbruder, Pedrisco, ein Geschäft daraus, den Heiligen zu verfolgen. Er singt ein Spottlied auf denselben, versteckt, als er ihn kommen sieht, die Guitarre unter seinem Rock und zieht nachher zu seinem Schrecken statt derselben eine grosse Eidechse heraus. — Bei einer Dämonenbeschwörung will Pedrisco den Heiligen blossstellen, indem er sich mit geschwärztem Gesicht an seiner (des heiligen Negers) Statt vorstellt, aber die Kohlenschwärze hat sich auf seiner Haut in Mehlstaub verwandelt. — Als der Heilige in eine Verzückung geräth,

will ihn Pedrisco ins Meer werfen, wird aber von zwei Teufeln daran verhindert, welche ihn weidlich durchprügeln. Welcher Stoff für einen lachlustigen Pöbelhaufen!

„El Cardenal de Belen." Wenn man von einem ungebildeten Heiligen, wie dem Neger Rosambuco, keine Philosophie verlangt, so ist dies erklärlich, dass aber bei dem heiligen Hieronymus ein ähnlicher Ton angeschlagen wird, ist unverzeihlich. Ein grosser Theil der Handlung läuft wieder auf Possen heraus. Der Hauptspassmacher ist der bekannte Löwe, welchem der Heilige einen Dorn aus dem Fusse gezogen hat; dieser bedient ihn, führt den Klosteresel auf die Weide u. s. w.

„El divino Africano" behandelt das Leben des heiligen Augustinus und ist würdiger gehalten, aber durch ein Uebermaass von Visionen entstellt, welche auf die Schaulust des Pöbels berechnet waren. In diesem Drama wird Faust als vielwissender Ketzer erwähnt:

Desvélate en provocar
mil herejes maniqueos,
levanta un Fausto, si alguno
puede oponerse á su ingenio u. s. w.

In „El Serafin humano" wird uns die Geschichte des heiligen Franciscus von Assisi vorgeführt. Die Vergleichung des Protagonisten mit Christus — durch seine fünf Wunden, seine zwölf Schüler (von welchen sich, wie Judas, einer erhängt) u. s. w. — ist, selbst vom Standpunkte des beschränktesten Heiligencultus aus, wahrhaft gotteslästerlich. Auch die Moral kommt zu kurz, denn wenn der Heilige seinem Vater das Geld stiehlt, um die Kirche des heiligen Damian restauriren zu lassen, so ist dies doch eine gar zu freie Anticipation des spätern jesuitischen Grundsatzes, dass der Zweck die Mittel heilige.

„San Nicolás de Tolentino" enthält ein wahres Schatzkästlein von Wundern. Schon als Säugling soll Nicolás an zwei Tagen der Woche die Mutterbrust nicht genommen haben, um zu fasten! Er erweckt Todte, schlägt Wasser aus einem Felsen und wirkt das Rosenwunder der heiligen Elisabeth. Am Schlusse sehen wir ihn sterben, seine Aeltern aus dem Fegfeuer ziehen und mit ihnen gen Himmel schweben,

während das Volk in sein Kloster dringt und seine Hülle mit den Rufen „Santo, Santo, Santo!" ehrt.

„San Diego de Alcalá" behandelt das Leben des Heiligen, dessen Körper später durch Auflegung auf den schwerkranken Prinzen Don Carlos (Sohn Philipp's II.), diesem 1562 zur Gesundung verholfen haben soll. Auch hier spielen die Wunder eine Hauptrolle: unter andern wiederholt sich das Rosenmirakel der heiligen Elisabeth, wie es auch in „San Nicolás de Tolentino" vorkommt. Diego usurpirt sogar seinem Schöpfer das Attribut des Allgegenwärtigen, indem er einstmals gleichzeitig in seinem Kloster und am Sterbebette seines Vaters anwesend ist. Noch als Leiche reicht er einem vor Hunger jammernden Kinde Nahrung.

Doch genug von diesen unerquicklichen Schauspielen; werfen wir noch einen Blick auf die Autos unsers Dichters. Ob diese Schaustellungen überhaupt einen Platz in der Geschichte des Dramas verdienen, muss dahingestellt bleiben, denn die offenkundige Tendenzdichtung und die, alles dramatische Leben erstickende Allegorie scheinen dagegen zu sprechen. Es sollen deshalb hier nur einige Autos Lope's und später einzelne von Calderon berücksichtigt werden. Ein Vergleich beider Dichter in Bezug auf diese Compositionen ergibt naturgemäss, dass Lope die kindlich-naive, Calderon die philosophisch-religiöse Seite erfasst hat. Letzterer bringt durch seine tiefgehende Begeisterung, durch seine Farbenglut zuwege, dass infolge künstlicher Heraufschraubung der Phantasie ein gewisses äusserliches dramatisches Interesse entsteht, während Lope in seiner Einfachheit die dramatische Oede der Allegorie deutlich empfinden lässt.

Eins der besten Autos unsers Dichters ist „Las aventuras del hombre". Es beginnt mit einer schönen Scene ohne jegliche Allegorie: die Austreibung des Menschen aus dem Paradiese. In Begleitung des Trostes (*Consuelo*) kommt der Mensch alsdann in ein prächtiges Schloss, in welchem die „Thorheit der Welt" (*Locura del Mundo*) glänzende Feste abhält. Der Mensch lässt sich anfänglich bethören, sieht aber bald die Eitelkeit dieser Lustbarkeiten ein und geht seines Weges weiter. Plötzlich wird er von der „Zeit", dem „Tode" und der „Sünde" in der Rolle von Strassenräubern überfallen, gefangen genommen und in den Kerker

der „Schuld" verbracht. Hier erinnert er sich der Wohlthaten Gottes und ruft dann die heilige Jungfrau zu seiner Befreiung an. Dies hat zur Folge, dass die „göttliche Liebe" herabsteigt und den Menschen im Schiff der streitbaren Kirche entführt, in welchem man zwei Engel mit einem Kelche in den Händen erscheinen sieht.

Eine Art religiöser Travestie des Ritterromans „*Historia de Carlo Magno*" ist „La puente del Mundo". Schon der Titel deutet auf die berühmte „Brücke von Mantible" hin, welche durch Calderon's gleichnamiges Drama so bekannt geworden ist.

Der Fürst der Finsterniss hört, dass nach der „Zeitung von Israel" (*la gaceta de Israel*) ein himmlischer Ritter, „ese Amadis celestial de Grecia", auch „Caballero de la Cruz" genannt, seinem Höllenreich ein Ende zu machen gedenke. Er beschliesst deshalb, auf der Brücke, welche den einzigen Zugang zu demselben bildet, den Riesen Leviathan als Wache aufzustellen. Dieser soll den Uebergang nur denjenigen gestatten, welche sich zu Sklaven des Höllenfürsten bekennen. Adam und Eva in französischer Tracht (was ebenfalls darauf hindeutet, dass Lope, wie oben gesagt, den Roman von dem fränkischen Karl dem Grossen vor Augen gehabt hat) erscheinen und überschreiten die Brücke nach obigem Bekenntnisse. Gleich darauf sehen wir den Kreuzritter, ebenfalls in französischer Tracht, welcher sich zum Angriff auf die Brücke rüstet; er nimmt eine vergoldete Lanze mit einem kleinen Kreuze, einen Schild mit Darstellungen der Passionswerkzeuge und einen versilberten Helm, von einer Dornenkrone umspannt. Alsdann sammelt er seine Truppen und rückt gegen die Brücke vor. Deren Zinnen speien Flammen, und Leviathan erscheint mit einer gewaltigen Keule. Der ungeheuerliche Riese erliegt aber sofort den Streichen des Kreuzritters, und die „Seele" und die „Welt" (vorher durch Eva und Adam personificirt) werden aus den Banden des Höllenfürsten befreit. Der Kreuzritter zeigt ihnen alsdann seine Brücke, den Uebergang zu seinem Reiche, dargestellt durch einen prächtig erstrahlenden, in Kreuzesform nach dem Himmel führenden Steg, womit das Auto schliesst.

Durch die Anlehnung an den bekannten Stoff erregt dieses Auto wirkliches dramatisches Interesse. Gerade dies ist

aber eine Verurtheilung der Kunstform an sich, denn deren Hauptbestandtheil, die Allegorie, wurde dadurch in den Hintergrund gedrängt, dass sich der Zuschauer ganz einfach unter dem Kreuzritter, dem Höllenfürsten u. s. w. die ihm wohlbekannten romanhaften Rittergestalten vorstellte und diesen, nicht der metaphysischen Abstraction, seine Theilnahme entgegenbrachte. —

Hiermit schliessen wir die Betrachtungen über den Schöpfer der spanischen Nationalbühne. Schon aus diesem verhältnissmässig kurzen Abrisse wird man ersehen, wie Lope in seinem Schaffensdrange alles ergriffen hat, was ihm dramatisches Material liefern konnte: die Geschichte, die Mythologie, die Novelle, die Bibel, die Tradition und Sage. Trotzdem hat selbst bei diesen entlehnten Stoffen seine unerschöpfliche Phantasie das Meiste gethan, und wenn man bedenkt, dass sie noch ausreichte, um eine unglaubliche Anzahl durchaus eigener Stoffe zu erfinden, so wird man sich des Staunens nicht erwehren können. Dieses Staunen steigert sich nahezu zur Ungläubigkeit, wenn man ferner erwägt, dass wir etwa fünfzehnhundert seiner Schauspiele nicht kennen und dass sich demnach der uns bekannte unendliche Reichthum vervierfachen würde, wenn uns das Schicksal diese Bereicherung unsers Wissens nicht versagt hätte! Was Wunder, wenn die spätern Dichter auf einem so unabsehbar ausgedehnten Gebiete einfach weiter bauten, wenn sich kein Columbus fand, der eine neue dramatische Welt entdeckte! Der Reichthum Lope's allein war genügend, das ganze dramatische Bedürfniss eines Volkes auf Jahrhunderte hinaus zu befriedigen; wie viel mehr muss uns das ganze spanische Theater zur Bewunderung hinreissen, welches aus dem von Lope gestreuten Samen in wuchernder Pracht und Ueppigkeit in die Höhe schoss!

DIE VALENCIANER.

Valencia, von jeher die Pflanzstätte reger poetischer Bestrebungen, säumte auch nicht, Lope de Vega auf seinem neuen, mit so grossem Erfolge eingeschlagenen Wege Nachfolge zu leisten. Der Name Guillem de Castro's allein würde genügen, die Ansprüche seiner Vaterstadt auf Hervorbringung dramatischen Talents zu sichern, aber die Ruhmeskrone der schönen Stadt erstrahlt in noch höherm Glanze durch die Einfügung der Juwelen Tárrega, Aguilar, Boyl und anderer Steine geringern Lichtes. Die Dramen dieser Dichter finden sich in den alten Sammlungen *„Doce Comedias famosas de Poetas valencianos"* und *„Norte de la poesía española"*, diejenigen Don Guillem's ferner in der Specialsammlung seiner Comödien in zwei Bänden (Valencia 1621 und 1625). Besprechen wir zuerst diesen Fürsten der valencianischen Dramatiker.

Guillem de Castro.

Guillem de Castro y Belvis wurde als Sohn hochangesehener Aeltern 1569 zu Valencia geboren. Ueber seine Studien ist uns nichts überliefert, doch weiss man, dass er schon 1591 als Mitglied in die neugegründete „Academia de los Nocturnos" aufgenommen wurde. Der dramatischen Composition scheint er sich früh zugewandt und in derselben grosse Erfolge erzielt zu haben. Seine adeligen Familienverbindungen verschafften ihm in Valencia den Hauptmannsrang in einer Abtheilung Reiterei zur Küstenbewachung. Später begab er sich nach Neapel, wo er sich der Gunst des

Grafen von Benavente erfreute und einen Commandantenposten bekleidete. Im Jahre 1620 kam er nach Madrid, wo er der Gunst vieler Grossen, besonders derjenigen des Herzogs von Olivares und des Herzogs von Osuna genoss; ersterer verschaffte ihm ein Santiago-Ordenskleid mit angemessener Pension, letzterer setzte ihm etwa tausend Escudos jährlicher Rente aus. Nach Valencia kehrte unser Dichter im Jahre 1625 zurück, um den Druck des zweiten Bandes seiner Comödien zu überwachen, scheint aber bald darauf die Heimat wieder mit der Hauptstadt vertauscht zu haben. Hier entfremdete er sich jetzt durch Leichtfertigkeit und Eigendünkel seine Gönner derart, dass ihm seine Renten entzogen wurden und er sich genöthigt sah, seinen Lebensunterhalt mit der Feder zu erwerben. Wir haben eine Notiz, dass er 1626 auf diese Weise sich und seine zweite Gattin ernährte. Von da an fehlen Nachrichten bis zu seinem Tode, welcher ihn am 28. Juli 1631 wegraffte. Er starb so arm, dass man ihn aus Mildthätigkeit im Hospital der Krone von Aragon beisetzte.

Der unangenehme Charakter Don Guillem's ist trotz unserer dürftigen biographischen Nachrichten genügend festgestellt; äusserlich durch den Umstand, dass er sich mit Allen verfeindete, welche ihm wohl wollten, aus innern Gründen durch die vielen unerquicklichen Verhältnisse, welche den Hauptstoff seiner Comödien bilden. In letzterer Hinsicht ist besonders seine fast durchgängig in hohem Grade abstossende Behandlung ehelicher Verhältnisse auffällig, welche auf eine unglückliche Vermählung hinzudeuten scheint. Man hat sogar in seinem Drama „Los mal casados de Valencia" eine Schilderung eigener Erlebnisse finden wollen. Die Vermuthung ist wahrscheinlich genug, aber in wie vielen andern Stücken Don Guillem's sind ähnliche gewaltsame Verhältnisse behandelt — in „El desengaño dichoso", „Allá van leyes dó quieren reyes", „La verdad averiguada", „El vicio en los extremos", „El renegado arrepentido" u. s. w. —, in welchen ebenso wohl ein Theil seiner Erfahrungen enthalten sein könnte! Ein verbitterter Charakter spricht jedenfalls aus beinahe allen seinen Schauspielen, und nur wenige derselben gewähren uns einen reinen Genuss. Zu diesen gehört in erster Linie sein berühmtes Drama:

„Las mocedades del Cid", erster Theil. — Don Rodrigo

de Vivar, der älteste Sohn des altadeligen, von den berühmten „Richtern von Castilien" abstammenden Diego Lainez, erhält von König Ferdinand dem Grossen eigenhändig den Ritterschlag. Der Monarch umgürtet ihn sodann mit einem Schwerte, welches er in fünf siegreichen Feldschlachten geführt, worauf der stolze Jüngling das Gelöbniss wagt, sich dessen durch fünf gleiche Siege würdig zu erweisen. Nachdem die Infantin Urraca dem neuen Ritter die vergoldeten Sporen angelegt, ist die Ceremonie zu Ende. Die Anwesenden zerstreuen sich, nur König Ferdinand bleibt mit seinen bevorzugten Räthen, dem Grafen Lozano, Diego Lainez, Arias Gonzalo und Peranzules zurück, um über die Ernennung eines Hofmeisters für den jungen Kronprinzen Don Sancho eine Entscheidung zu treffen. Sein Entschluss, den alten Diego Lainez für das Amt zu ernennen, führt zu einem heftigen Wortwechsel zwischen diesem und dem hochfahrenden Grafen Lozano, welcher sich der Bevorzugung für würdiger hält. Des Königs Dazwischentreten reicht nicht aus, diesen Wortstreit zu unterbrechen, seine Anwesenheit ist sogar unvermögend, den gebrechlichen Diego Lainez vor thätlicher Mishandlung durch einen Backenstreich des übermüthigen Grafen zu schützen. Der König ruft nach seiner Wache, aber der Graf entfernt sich, während Diego Lainez, ausser sich vor Wuth und Schmerz, nach Hause wankt. Anfänglich geht er mit dem Gedanken um, den erlittenen Schimpf mit eigener Hand zu rächen; er mustert die in seiner Rüstkammer aufgehängten Schwerter und nimmt dasjenige herunter, mit welchem einst sein Vorfahre Mudarra das Hinschlachten seiner sieben Halbbrüder, der Infanten von Lara, gerächt. Aber das gewaltige Schwert zittert in seiner altersschwachen Hand, und der beschimpfte Greis muss sich mit dem Gedanken befreunden, die Ehrenrache einem seiner Söhne zu überlassen. Vorher will er prüfen, welcher von ihnen der feurigste ist; er lässt erst die jüngern kommen und drückt ihnen derart die Hand, dass sie vor Schmerz aufschreien. Dieser passive Widerstand genügt dem Vater nicht, er lässt Rodrigo eintreten, verletzt ihm einen Finger und ist ausser sich vor Freude, als der junge Held darüber solchermaassen in Zorn geräth, dass er die Rücksichten eines Sohnes gegen den Vater nahezu ausser Augen verliert. Nun hält ihn Don Diego für würdig, seine Rache zu übernehmen,

unterrichtet ihn von seiner Schmach, befiehlt ihm, sie mit dem Blute des stolzen Grafen auszuwaschen, und geht ab. Rodrigo bleibt niedergeschmettert zurück, denn seine Geliebte, die schöne Jimena, ist die Tochter des Mannes, welchen er tödten soll.... Sein Schwanken zwischen Liebe und Ehre ist aber nur kurz, er nimmt das Schwert Mudarra's von der Wand und sucht den Grafen auf. Vor dem Fenster seiner Geliebten trifft er auf ihn, schwankt abermals einen Augenblick beim Anblick Jimena's, wird aber dann durch das Herannahen seines beschimpften Vaters gestählt, fordert Lozano zum Zweikampf und streckt ihn todt zu Boden. Die Begleiter des Getödteten werfen sich mit den Waffen in der Hand auf den Mörder, aber dieser bahnt sich mit seinem Schwerte den Weg ins Freie.

Zweiter Act. Das Gerücht der geschehenen That hat sich mit Blitzesschnelle verbreitet; kaum ist es aber bis zum König gedrungen, als schon Diego Lainez und Jimena, letztere in tiefer Trauer, im Palaste erscheinen. Jimena hält es für ihre Tochterpflicht, auf Bestrafung des geliebten Mörders zu dringen, Diego Lainez entschuldigt den Rächer seiner Ehre. Der König, zwischen gegensätzlichen Gefühlen schwankend, gibt zwar den Befehl, Rodrigo zu verhaften, bestimmt aber den dem jungen Helden leidenschaftlich zugethanen Kronprinzen Sancho zu dessen Kerkermeister. Unterdessen ist Rodrigo im Hause Jimena's erschienen und bietet dieser bei ihrer Rückkehr aus dem Palast sein eigenes Leben gegen dasjenige ihres Vaters an. Sie kündigt ihm mit blutendem Herzen an, dass sie fortfahren müsse, ihn zu verfolgen, bittet ihn aber, sich ihrer Rache durch die Flucht zu entziehen. Rodrigo geht verzweifelnd ab, besteigt sein Pferd und sprengt nach dem Stelldichein, welches ihm sein Vater nach geschehener That bezeichnet hat. Dort findet er den über die Wiederherstellung seiner Ehre jubelnden, aber um das weitere Schicksal seines Rodrigo bangenden Greis, welcher fünfhundert Hidalgos, Verwandte und Vasallen, auf seine Kosten ausgerüstet hat und diese auserlesene Schar Rodrigo zur Kriegführung gegen die grenzräuberischen Mauren übergibt. Damit hat der junge Recke die richtige Ableitung für die hochgehenden Wogen seiner Leidenschaften gefunden. Wie ein Blitzschlag fährt er unter die Ungläubigen, besiegt einen

Maurenkönig mit vier Vasallenkönigen und kehrt ruhmbedeckt an den Hof seines Monarchen zurück. Ferdinand hat nicht das Herz, den Helden, der ihm so glorreich gedient, verhaften zu lassen, sondern verleiht ihm sogar den Titel „Cid“ (Herr), mit welchem ihn die gefangenen Mauren anreden. Jimena's erneute Klagen weist er mit der Andeutung ab, vielleicht bewahre er Rodrigo für sie auf. — In diese Haupthandlung sind einige Episoden eingeschaltet. Die erste derselben besteht in einer tiefpoetischen Scene zwischen Rodrigo und der Infantin Urraca, welche ihn heimlich liebt und ihm bei seinem Auszuge in den Krieg den Segen des Himmels wünscht. Die zweite beschäftigt sich mit dem Kronprinzen Sancho, welchem prophezeit worden ist, er werde den Tod durch eine Wurfwaffe erleiden, und welchen deshalb ein blutiger Jagdspeer in den Händen seiner Schwester Urraca beinahe zum Morde derselben veranlasst, da er glaubt, sie werde die Ursache seines Todes werden. Dies ist ein Hinweis auf den zweiten Theil unsers Schauspiels, in welchem sich die Begründung dieser Furcht herausstellt.

Dritter Act. Die Infantin Urraca klagt ihrem Vater den Vorfall mit Don Sancho. Der König verspricht ihr, Vorsorge für ihre spätere Sicherheit zu treffen, und erklärt dies nachmals dahin, dass er dem Kronprinzen nicht alle seine Reiche hinterlassen, sondern dieselben unter sämmtliche Geschwister theilen wolle. Im Augenblick beschäftigt ihn hauptsächlich ein Streit mit dem König von Aragon um den Besitz der Stadt Calahorra, und er schenkt deshalb den erneuerten Bitten Jimena's um Gerechtigkeit gegen Rodrigo nur ungnädiges Gehör. Arias Gonzalo, einer seiner Räthe, welchem diese ewigen Klagen Jimena's unaufrichtig erscheinen, stellt sie auf die Probe, indem er einem Diener befiehlt, im Palast den Tod des Cid in einem Gefechte zu verkündigen. Jimena erblasst und steht auf dem Punkte, in Ohnmacht zu sinken, als ihr der König die Wahrheit entdeckt. Nun aber bäumt sich ihr ganzer jungfräulicher Stolz gegen eine solche Blossstellung ihrer wahren Gefühle auf, und sie verspricht demjenigen ihre Hand, welcher ihr den Kopf Rodrigo's bringen werde. Nachdem hier die aus den alten Cidromanzen bekannte Episode mit dem Aussätzigen (der sich als der heilige Lazarus herausstellt) eingeschaltet ist, tritt der Streit um Calahorra wieder

in den Vordergrund. Der König von Aragon hat vorgeschlagen, denselben durch zwei Kämpen entscheiden zu lassen, um das grosse Blutvergiessen eines Krieges zu vermeiden. Er hat hierbei seinerseits einen riesenhaften Aragonesen, Don Martin Gonzalez, im Auge, während König Ferdinand bis zur Ankunft des augenblicklich abwesenden Cid verzagt, einen ebenbürtigen Kämpen zu finden. Als aber Rodrigo an den Hof zurückkehrt, wird der Vorschlag Aragon's angenommen. Don Martin Gonzalez, welcher von dem obenerwähnten Anerbieten Jimena's gehört hat, schreibt ihr in stolzem Selbstgefühl, dass ihm der bevorstehende Zweikampf Gelegenheit verschaffen werde, den Kopf Rodrigo's und damit ihre Hand zu erringen; sie möge einstweilen die Trauer ablegen und sich in Hochzeitsgewänder hüllen. Dies thut sie mit blutendem Herzen, als sie ein Schreiben erhält, des Inhalts, dass ein Ritter aus Aragon auf dem Wege sei, ihr den Kopf des Cid zu überbringen. Als im Palast ein Diener diese Nachricht bestätigt, bricht ihr angenommener Stolz zusammen, sie gesteht ihre Liebe zu Rodrigo und fleht den König um Erlaubniss an, den Schleier zu nehmen, statt ihre Hand dem verhassten Aragonesen zu reichen. Kaum hat ihr der König einige Trostesworte gesagt, als Rodrigo eintritt. Er hat Martin Gonzalez besiegt, seinem Fürsten Calahorra erworben und erscheint in eigener Person als der Ritter aus Aragon, welcher Rodrigo's Kopf zu den Füssen Jimena's legt. Letztere aber, deren Kampf zwischen vermeinter Pflicht und wirklicher Liebe endgültig zu Gunsten der Liebe entschieden ist, reicht dem Sieger jetzt auf Ansuchen des Königs die Hand.

Die Sprache des Stücks ist kernig und poetisch wie die alten Volksballaden, deren Geist es durchweht und die Zuhörer gewaltig packen musste. Die Charaktere sind meisterhaft gezeichnet; man verfolge diejenigen des alten Diego Lainez, des Cid, des ungestümen Kronprinzen, des übermüthigen Grafen Lozano, der Infantin Urraca. Das grösste Meisterstück in dieser Beziehung aber ist Jimena, was schon aus obiger Inhaltsangabe hervorgeht. Die psychologischen Feinheiten sind geradezu unzählbar: wie ist z. B. am Schlusse der ersten Scene des ersten Acts der Unterschied der Liebe Jimena's und der Infantin zu Rodrigo in wenigen Worten so treffend hervorgehoben:

Jimena (aparte). *¡Rodrigo me lleva el alma!*
Urraca (aparte). *¡Bien me parece Rodrigo!*

Das Stück müsste als Meisterwerk ersten Ranges betrachtet werden, wenn nicht die Handlung einige Mängel aufwiese. Dieselben bestehen in der Einschaltung der Episoden mit Don Sancho, Urraca und dem Aussätzigen, ferner in der dramatisch zwecklosen Liebe Urraca's zu Rodrigo. Alle diese Nebenumstände fesseln und compliciren unnöthigerweise die Handlung und werfen Schatten auf den Glanz des wundervollen Hauptgemäldes, welches nichtsdestoweniger stets die Bewunderung jedes empfänglichen Gemüths auf sich ziehen wird.

Obwohl eine Gegenüberstellung der „Mocedades del Cid" mit dem „Cid" des „grossen" Corneille mehr in die französische als in die spanische Literaturgeschichte gehört, so wird doch der Leser auch hier einige Andeutungen erwarten.

Hatte Corneille den Vortheil, ein Original vor sich zu haben, so war er andererseits dem Nachtheil unterworfen, dass seine Zuschauer nicht, wie diejenigen Don Guillem's, mit den alten Cidromanzen vertraut waren, dass er daher manches abschwächen musste, was eine Volksüberlieferung geheiligt hatte. So muss die berühmte Stelle: „*Rodrigue as-tu du coeur?*" die thätliche Mishandlung Rodrigo's durch seinen Vater ersetzen, welche seinen Zorn so mächtig entflammt. Andererseits war der Franzose dadurch gezwungen, seinen Gegenstand mehr innerlich zu vertiefen, was ihm allerdings nicht durchweg, wohl aber in einzelnen Fällen, z. B. durch die Annahme gelang, dass die Väter Chimène's und Rodrigue's vor dem unseligen Backenstreich die Vermählung ihrer Kinder geplant hatten und infolge dessen der entstehende Conflict um so tragischer und packender wird. Auch die Scene, in welcher Don Sanche, gegen den Schluss hin, Chimène sein Schwert zu Füssen legt, und diese glauben muss, er habe Rodrigue getödtet, ist wirksamer durch die persönliche Erscheinung des Gegners, als die vermeinte Todesnachricht bei Don Guillem. Allerdings ist hier wieder entgegenzuhalten, dass ein gewöhnlicher Zweikampf kein so gewaltiges Motiv ist, als der Zweikampf bei Don Guillem um die Stadt

Calahorra und die Ehre des Vaterlandes. An die selbstgewählten Fesseln der drei Einheiten hat sich übrigens Corneille im „Cid“ kaum äusserlich gehalten, und diese Beschränkung darf ihm deshalb bei einem Vergleiche mit Don Guillem, wenn überhaupt, nur sehr beiläufig angerechnet werden. So ist es z. B. ganz undenkbar, dass die Begebenheiten bei Corneille auf vierundzwanzig Stunden zusammengedrängt werden können, und was die Einheit des Orts betrifft, so spielt die Handlung an wenigstens drei bis vier verschiedenen Plätzen, im Palast, im Hause des Grafen, auf der Strasse, in den Gemächern der Infantin u. s. w., sodass eine Darstellung ohne Scenenwechsel wahrhaft komisch ist. Noch possirlicher ist es, dass die Handlung in Sevilla spielt, etwa $1^1/_2$ Jahrhundert bevor diese Stadt von König Ferdinand dem Heiligen den Mauren entrissen wurde. Die Einheit der Handlung ist allerdings bei Corneille etwas besser gewahrt als bei seinem Vorbilde, und dies mag ihm am meisten zugerechnet werden, wenn auch eine solche Einheit sich bei oberflächlicher Beobachtung der Einheiten der Zeit und des Orts von selbst leichter ergibt als bei reicher, Ort und Zeit oft wechselnder Handlung. Dieser Grundsatz mag überhaupt den Franzosen vorgeschwebt haben, als sie die drei Einheiten im Drama annahmen, denn er ist entschieden der haltbarste Punkt ihrer Theorie. Die Fürsprecher derselben würden gut thun, dies im Auge zu behalten und ihre Vertheidigung darauf zu gründen, dass man sich die Fesseln der Zeit- und Ortseinheit angelegt habe, um die über alles wichtige Einheit der Handlung möglichst oft herzustellen, statt die drei Einheiten als solche und die Regeln des Aristoteles in den Vordergrund zu rücken. — In Sprache und Charakterzeichnung ist Don Guillem unbedingt Corneille weit überlegen. Was erstere angeht, so verweisen wir im allgemeinen auf das bei der Besprechung des Lope de Vega'schen „El honrado hermano“ Gesagte; im besondern aber ist die französische Alexandriner-Rhetorik gerade dem rauhen castilianischen Recken so unangemessen als möglich, und die kurzen, concisen Verse Don Guillem's stehen demselben — natürlich auch nur vom Kunststandpunkt aus — bedeutend besser an. — Was die Charakterschilderung betrifft, so ist im einzelnen zu erwähnen, dass Chimène mit dem Kampfe ihrer

Liebe und Ehre geradezu kokettirt (z. B. der Infantin gegenüber), sodass es uns wahrhaft überrascht, als der König die Probe auf ihre Liebe macht, indem er ihr eine falsche Todesnachricht Rodrigue's mittheilt; wir haben ja schon vorher gehört, dass sie sich gegen die Infantin mit dieser fortdauernden Liebe brüstet. Bei Don Guillem verschliesst Jimena die Fortdauer ihrer Liebe gegen Alle, ausser gegen eine vertraute Dienerin und ist ausser sich vor Scham, als sie glaubt, diese Gefühle seien andern Personen offenbar geworden. — Was nun Rodrigo's Charakter angeht, so hat Corneille denselben entschieden verschlechtert. Konnte z. B. ein dramatischer Dichter mit etwas historischer Kenntniss oder Intuition auf den Gedanken kommen, dass sein halbbarbarischer Held, der gewaltige Cid, der Geliebten seine Ehre und sein Leben opfern will, indem er sich, wie Rodrigue, vornimmt, der Klinge des Gegners absichtlich zum Opfer zu fallen, um die vorgeblichen Rachegedanken dieser Geliebten zu befriedigen? So kann ein verliebter Ritter oder Schäfer in den spanischen Ritter- oder Schäferromanen des sechzehnten Jahrhunderts handeln, aber der wahre Cid des elften hat sicher anders gedacht.

Doch genug von dieser Abschweifung; kehren wir zu unserm Hauptgegenstande zurück.

„Las mocedades del Cid", zweiter Theil, ist ein historisches Schauspiel ohne Hauptheiden. Selbst der Cid tritt ganz in den Hintergrund, und der Titel „El cerco y reto de Zamora" hätte entschieden grössere Berechtigung als der obige. Trotzdem ist das Drama, wenn auch nicht auf die höchste Spitze der Kunst, doch sehr nahe daran zu stellen, denn der romantische Duft, welcher auf den dargestellten Begebenheiten liegt, ist unwiderstehlich anziehend, die kraftvolle, poetische Sprache oft geradezu hinreissend. Es ist unmöglich, eine Idee davon zu geben, ohne das ganze Stück abzuschreiben, doch wollen wir trotzdem die Skizze der ersten Auftritte des dritten Acts versuchen, welche als Meisterstücke dramatischer Kunst gelten können.

Wir müssen vorausschicken, dass die beiden ersten Acte sich hauptsächlich mit dem Leben des Königs Sancho (des Kronprinzen des ersten Theils) beschäftigen. Wir erfahren, wie dieser nach dem Tode seines Vaters Ferdinand die ver-

theilten Reiche wieder zu vereinigen sucht, wie er seinem Bruder García Galicien, seinem Bruder Alonso Leon entreisst und dann Zamora, das Erbtheil seiner Schwester Urraca, belagert, obgleich der Schatten seines Vaters ihn vor weiterer Verfolgung seiner Pläne warnt. Wir sehen ferner, wie der Verräther Bellido de Olfos zum Werkzeug der rächenden Schicksalsgerechtigkeit wird, indem er König Sancho ermordet, und wie dann Don Diego Ordoñez die Stadt Zamora als vermeinte Mitschuldige an diesem Frevel zum Gottesgericht herausfordert. Da nach den castilianischen Ehrengesetzen der Herausforderer einer Stadt gegen fünf Kämpen derselben nacheinander zu streiten hat, so rüstet sich Arias Gonzalo, der Hauptrathgeber der Infantin, mit seinen vier Söhnen zum Kampfe gegen Don Diego. Hier beginnt der dritte Act. Der alte Arias schlägt seinen jüngsten Sohn Don Pedro zum Ritter, um ihn zu befähigen, mit seinen Brüdern in die Ehrenschranken zu treten. Er selbst hat sich vorgenommen, als Erster mit Don Diego zu kämpfen, um im Falle seiner Niederlage wenigstens dessen Schwert und Kraft an sich abzustumpfen und dadurch seinen Söhnen leichtern Stand wider den castilianischen Helden zu verschaffen. Die Thränen der Infantin bewegen ihn jedoch, von diesem Vorhaben abzustehen, und er beschliesst, zuerst seinen jüngsten Sohn, den neuen Ritter Don Pedro, in die Schranken zu senden. Ein Trompetenstoss verkündigt, dass Kampfplatz und Richter bereit sind und Don Diego bereits seines Gegners harrt. Der alte Arias setzt seinem Sohne Pedro den Helm auf, gibt ihm seinen Segen und entlässt ihn, indem er sich mit feuchten Augen zu seiner Herrin, der Infantin, wendet: „Dies ist der grösste Dienst, den ich Euch in meinem Leben leisten konnte!“ — Die Scene wird jetzt auf die Tribüne verlegt. Es wird vorausgesetzt, dass die handelnden Personen von da aus den Kampfplatz übersehen, welcher natürlich dem Publikum nicht sichtbar gemacht werden konnte. Was auf demselben vorgeht, erfährt der Zuschauer durch die Reden der Handelnden. Das Zeichen zum Angriff ertönt; Pedro verneigt sich vor der Infantin und wirft sich Don Diego entgegen. Der alte Arias verfolgt ihn krampfhaft mit den Augen und beugt sich dabei derart über die Brüstung, dass die Infantin glaubt, er wolle sich herabstürzen. Er sieht zu seiner unendlichen Angst, dass

Pedro zu ungestüm kämpft, während Don Diego seine volle Besonnenheit bewahrt. Pedro gibt sich eine Blösse, worauf ihn ein wuchtiger, berechneter Schwerthieb des Gegners leblos vom Streitrosse wirft. Der Sieger ruft mit schallender Stimme nach dem zweiten Kämpen. Diego Arias kniet zu den Füssen seines Vaters nieder und bittet um seinen Segen. Dieser gibt ihm die Lehre, nicht allein tapfer, sondern auch besonnen zu streiten, und entlässt ihn mit blutendem Herzen. Abermals erschallt ein Trompetenzeichen: Diego Arias und Don Diego Ordoñez stossen wie Felsen aufeinander, aber ersterer hat das Unglück, das wichtigste Glied seines Harnisches einzubüssen, und Don Diego's Schwert findet den Weg in den unbeschützten Theil. Diego Arias fällt, und der eiserne Castilianer ruft nach dem dritten Kämpen. Des alten Arias Schmerz hat sich in Wuth verwandelt, er selbst will seinem jetzt in die Schranken reitenden Lieblingssohne Rodrigo als Waffenpathe zur Seite stehen. Abermals ein Trompetenschmettern und darauf ein Zusammenstoss zwischen Don Diego und Rodrigo, „welcher den Horizont erdröhnen macht, als ob ein Berg soeben heruntergestürzt sei". Lange hält sich die Geschicklichkeit der Gegner die Wage, aber ein gut berechneter Hieb Don Diego's spaltet den Helm Rodrigo's und verursacht eine tödliche Wunde. Mit blutüberströmtem Gesicht holt Rodrigo zu einem letzten Schlage aus und trifft Don Diego's Streitross, welches im Todesringen rasend über den Wall der Einzäunung setzt und seinen Reiter in anscheinender Flucht vom Kampfplatze trägt, während der halbtodte Rodrigo als Verfolger erscheint. Die ungewöhnliche Begebenheit setzt dem Gottesgerichte ein Ziel: Don Diego ist ausser sich über sein Misgeschick, während der sterbende Rodrigo immer und immer wieder von seinem zwischen Schmerz und Stolz getheilten Vater die Versicherung verlangt, dass er gesiegt habe, bis ihn letzterer auffordern muss, an Gott und das Heil seiner Seele zu denken. Gleich darauf verscheidet der junge Held mit dem Namen Jesu auf den Lippen. — Man denke sich diese Skizze mit den glänzendsten Farben der Poesie ausgemalt, so wird man einen Begriff von der Erhabenheit dieser Scenen erhalten.

Der Rest des Actes beschäftigt sich mit der Thronbesteigung König Alfonso's VI. Hier findet auch der berühmte

Reinigungsschwur Platz, den der Cid dem Könige unter den härtesten Verfluchungen im Falle eines Meineids abnimmt. eine Kühnheit, welche den König und den verwegenen Vasallen auf lange Zeit hinaus entfremdet. Um aber das Stück mit diesem Misklang nicht enden zu lassen, führt uns der Dichter als Schlusseffect die Verlobung des Königs mit der schönen Zaide vor, welche er in Toledo kennen und lieben gelernt hatte.

Balladenstoffe hat Don Guillem ferner in „El Conde Alarcos", „El Conde de Irlos" und „El nacimiento de Montesinos" behandelt.

„El Conde Alarcos" ist ein Beispiel, wie man alte Stoffe nicht behandeln soll, und es hält schwer, zu begreifen, wie der Dichter der „Mocedades del Cid" auf solche Irrwege gerathen konnte. Um Don Guillem einigermaassen zu entschuldigen, muss man annehmen, dass er ein Volksbuch, nicht die herrliche alte Ballade benutzt hat. Dies ist natürlich an sich schon ein Fehler, wie sich aus einigen kurzen Bemerkungen ergeben wird. Don Guillem setzt voraus, dass Margarita, die Geliebte des Grafen Alarcos, ein Söhnchen zur Welt gebracht hat, dass die Infantin, welche sich mit dem Grafen zu vermählen wünscht, dies erfährt und der jungen Mutter droht, sie werde das Kind tödten lassen, wenn sie dem heimlichen Gemahl öffentlich die Hand reiche. Margarita gibt nach einigem Schwanken der Gattenliebe den Vorzug, worauf die Infantin insgeheim einem Diener befiehlt, das Kind zu tödten und dessen Herz und Blut in zwei Schüsseln zu bringen. Mit dem Blute begiesst sie Margarita's Hände — als Waschwasser vor der Mahlzeit — und das Herz setzt sie ihr beim Gastmahle selbst vor. Wie gewöhnlich, stellt es sich später heraus, dass der barmherzige Diener statt des Kindes ein Lamm geschlachtet hat, aber die Roheit bleibt dieselbe. Den weitern Verlauf der Handlung, ein Gewebe von Grausamkeiten und Unsinn, wollen wir dem Leser erlassen. Die auffallende Aehnlichkeit der Fabel mit derjenigen des „Conde Alarcos" von Mira de Amescua legt die Vermuthung nahe, dass einer dieser Dichter das Stück des andern benutzt oder beide aus gleicher Quelle geschöpft haben. Diese Quelle ist aber keinenfalls die bekannte alte Ballade gewesen.

Dass Don Guillem's tiefpoetische Phantasie auch manch-

mal wie ein Sonnenstrahl durch diese Wolken von Roheit bricht, bedarf kaum der Erwähnung. Wie reizend ist z. B. die Soloscene des Grafen im dritten Acte! Er hält ein Andenken der — wie er glaubt — von ihm erdrosselten Margarita, einen Spiegel, in der Hand; Margarita steht unbemerkt hinter ihm; er sieht ihr Antlitz erst in dem Spiegel, dann in der Quelle, welche zu seinen Füssen vorüberrieselt; ein vorbeigehender Landmann trinkt aus der Quelle, das Bild Margarita's verschwindet durch ihr Weggehen, und der Graf mishandelt den armen Landmann als Heiligthumsschänder, als vermeinten Räuber seines verschwundenen Glücks. Und um einen jener Ausdrücke hervorzuheben, welche in Don Guillem's Stücken manchmal wie Blitze des Genies den Geist des Lesers blenden: wie wunderbar sind die zwei Zeilen der Infantin, als sie den Grafen und Margarita als Vermählte umarmen muss, dieselben aber lieber ersticken möchte:

¡Ojalá que (mis brazos) fueran (brazos) de mar,
que no os soltaran tan presto!

d. i.: „O, wenn meine Arme Meeresarme wären, sie würden euch so bald nicht loslassen!"

Auch mit „El Conde de Irlos" hat Don Guillem kein Glück gehabt. Wenn auch die Auswüchse des „Conde Alarcos" fehlen, so wird niemand die alte Ballade vom Grafen von Irlos mit diesem Schauspiel tauschen wollen. Das Gleiche gilt von „El nacimiento de Montesinos", bei welchem der Dichter auch wohl mehr einem alten Ritterromane, als der Balladenpoesie gefolgt ist.

Aus der Alterthumsgeschichte sind „Progne y Filomena" und „Dido y Eneas" zu erwähnen. Letzteres Stück behandelt die Didosage nach Virgil's Aeneis, eine Auffassung, welche die meisten spanischen Dichter, wie z. B. Virués in seiner „Elisa Dido", als der Würde jener grossen Frau widersprechend, zurückgewiesen haben. Die Sprache des Stücks ist oft hinreissend schön, und die Charaktere treten kräftig hervor. Es ist eine der wenigen Schöpfungen Don Guillem's, welche sich mit beinahe ungetrübtem Genusse lesen lassen.

„El perfecto Caballero" ist ein prachtvolles Nachtgemälde, voll Leidenschaft und unheimlicher Glut, ein echter Castro. Auf dem düstern Hintergrunde hebt sich die Figur

eines spanischen Ritters „ohne Furcht und Tadel" als tröstende Leuchte in dieser Welt ehelicher Untreue, ungezügelter Leidenschaften und schwerer Verbrechen ab.

„La humildad soberbia" ist ebenfalls ein wahrer Castro: gewaltsam, aber feurig und interessant. Nicht zu entschuldigen ist indessen gegen Schluss eine Scene, in welcher der König, um einen widerspenstigen Vasallen zu einer Vermählung zu zwingen, demselben droht, im Weigerungsfalle dessen Vater enthaupten zu lassen, und ihm dann den wirklichen Schrecken einjagt, des Vaters Kopf, als vom Rumpfe getrennt, auf einem Tische zu zeigen. Dieser Theaterstreich ist nach der Bühnenweisung in der Art bewerkstelligt worden, dass der Vater seinen Kopf durch ein in den Tisch gesägtes Loch stecken musste! Eine solche Lächerlichkeit gehört in das Polichinellentheater.

„El desengaño dichoso." Hier haben wir eine Königin, welche den Anbeter ihrer Stieftochter zum Liebhaber begehrt und sogar versucht, ihren Gemahl zu tödten. Dieser Gemahl zeigt seinerseits eine über die Grenzen der Väterlichkeit hinausgehende Liebe zu seiner Tochter. Verräthereien, falsche Anklagen und andere Gewaltmittel vervollständigen das düstere Bild.

„Los mal casados de Valencia" ist ein zuchtloses Nachtstück, welches mit zwei Ehescheidungen endigt. Wenn Don Guillem wirklich eigene Erlebnisse darin niedergelegt hat, so wird er wohl die Rolle Don Alvaro's gespielt haben, denn als Valeriano schildert man sich nicht selbst.

„El amor constante" ist auch düster genug. Ein König von Ungarn will seine Gemahlin verstossen, um die heimliche Gattin seines Bruders zu gewinnen. Als diese widerstrebt, lässt er ihr Gift reichen und ihren Gemahl tödten, wird aber sodann von dem Sohne der Ermordeten niedergestochen. Kernige Sprache und kräftige Charaktere versöhnen uns einigermaassen mit dem abstossenden Stoffe.

„El caballero bobo" zeigt uns abermals gewaltsame und unnatürliche Leidenschaften, unter anderm einen Bruder, welcher den Verlobten seiner Schwester tödten und in dessen Kleidern seine Rolle spielen will, da er ihm täuschend ähnlich sieht. Ausserdem wimmelt das Stück von Unwahrscheinlichkeiten.

„El Narciso en su opinion.“ — Don Gutierre und Don Gonzalo, zwei Vettern, werden von ihrem beiderseitigen Oheim Don Pedro eingeladen, sich um dessen Tochter Brianda zu bewerben. Don Gonzalo liebt bereits heimlicherweise Mencía, Gutierre's Schwester, welche Brianda's Gesellschafterin ist. Auch Brianda hat ohne Vorwissen ihres Vaters bereits eine Wahl getroffen: sie liebt einen Marquis. Da sie jedoch von Don Pedro zu einer Wahl zwischen ihren beiden Vettern gedrängt wird, wählt sie anscheinend Don Gonzalo, von welchem sie weiss, dass er Mencía liebt und deshalb ihre Hand nicht annehmen kann. Um aber noch sicherer zu gehen und Gutierre ganz unschädlich zu machen, lässt der Marquis Brianda's Zofe Lucía sich als seine Schwester Doña Ines aufspielen und Liebe zu dem in sich selbst verliebten Gecken Gutierre vorspiegeln. Dieser geht in seiner maasslosen Eitelkeit blindlings in die Falle, der Marquis und Gonzalo erklären ihre Liebe, und der vermeinte Eroberer aller Weiberherzen sieht sich geprellt. — Das Stück hat weniger schöne Diction als viele andere Comödien Don Guillem's, besitzt dagegen das hohe Verdienst, das Vorbild von Moreto's „El lindo Don Diego“ zu sein.

In „Engañarse engañando“ finden wir das öfters behandelte Thema, dass ein Edelmann, welcher die ihm zugedachte Braut vor der Verlobung kennen lernen will, sich als Diener verkleidet. Er hat das Glück, ihr auch in seiner angenommenen Rolle zu gefallen, macht ihr, um sie auf die Probe zu stellen, Liebesanträge, wird von ihr mit gebührender Verachtung zurückgewiesen und wäre jetzt am Ziel seiner Wünsche angelangt, wenn nicht die Braut von einem Vertrauten seines Vaters den ihr gespielten Betrug erführe. Sie rächt sich für das bewiesene Mistrauen, indem sie Leichtfertigkeit gegen Alle und am meisten gegen ihn selbst (in seiner fingirten Bedientenrolle) heuchelt. Der jetzt seinerseits getäuschte Edelmann geräth ausser sich, aber die Aufklärung und Versöhnung wird rasch herbeigeführt.

„Los enemigos hermanos“ ist ein auf Vertauschungen von Kindern und andere Zufälligkeiten aufgebautes Stück. Es enthält einige geniale, psychologische Züge, welche kurze Erwähnung verdienen. — Seite 110 zählt der unglücklich vermählte Herzog die Dauer seines Jochs in folgender Weise

zusammen: „Ich lebe in diesen Streitigkeiten von so ausserordentlicher Unbilligkeit — ich weiss es genau — zweiundzwanzig Jahre, sechs Monate und fünf Tage, und mit dem Tage, den ich heute erlebe, noch zehn Stunden mehr; ich weiss es genau, denn Unglück zähle ich sogar nach Stunden!“ — Seite 130 öffnet der beschimpfte, auf das Land zurückgezogene Oton das kleinste Fensterchen seiner Wohnung, damit die Sonne nur einen möglichst kleinen Theil seiner Schmach bescheine.... Moreto's „Hasta el fin nadie es dichoso“ ist eine Nachbildung dieses Stücks.

„Cuánto se estima el honor“ ist eine Variante der Geschichte von Appius und Virginia. Das Schicksal der hier die Rolle der Virginia vertretenden, anscheinend getödteten Tochter unterscheidet sich jedoch von demjenigen ihres Vorbildes dadurch, dass die vermeinte Todeswunde geheilt wird. — „La verdad averiguada y engañoso casamiento“ führt uns eine Bigamie und den saubern Ehemann als Verschacherer seiner zweiten Frau vor. Nicht genug damit, verliebt er sich in seine ihm unbekannte, durch Vollmacht angetraute erste Frau, welche ihm nach Valencia nachgereist ist. Die Behandlung solcher Stoffe ist künstlerisch unverzeihlich; hoffentlich haben wir nicht etwa hier ein Stück Biographie des Dichters! — „La justicia en la piedad“ führt uns vor, wie ein Prinz von Ungarn wegen verübter Schändlichkeiten zur Enthauptung verurtheilt, aber von einem Volkshaufen befreit wird, zur grossen Erleichterung des schmerzerfüllten Vaters, welcher auf diese Weise seiner Verantwortlichkeit als Gerechtigkeitsvollstrecker enthoben wird. Diese Katastrophe hat Calderon wohl bei derjenigen seines Dramas „La vida es sueño“ vor Augen gehabt. — „El pretender con pobreza“ enthält die Episode, welche in Monroy's „Ofensor de sí mismo“ als Haupthandlung ausgeführt wird. In diesem Stücke, sowie in einigen andern, bekennt sich Don Guillem als eifrigen Verehrer Lope de Vega's. — „La fuerza de la costumbre“ ist gut erdacht, in schöner Sprache ausgeführt und mit kräftig gezeichneten Charakteren ausgestattet. Die Protagonisten sind zwei Geschwister, von denen der Bruder in weiblicher, die Schwester in männlicher Weise und Tracht erzogen worden ist. Beide werden durch Eifersucht und Liebe zu dem ihnen durch die Geburt be-

stimmten Naturell zurückgeführt. — „La fuerza de la sangre" ist ein höchst rohes Stück, in welchem die Vergewaltigung einer Braut den Haupthebel abgibt. — Noch roher ist „El nieto de su padre", was schon aus dem Titel hervorgeht. Den Grundgedanken scheint Don Guillem in dem 1566 erschienenen Buche „*Los nueve libros de las Havidas*" gefunden zu haben. — „Las canas en el papel y dudoso en la venganza" ist unter dem Namen Calderon's gedruckt, gehört aber sicher unserm Don Guillem; auch in diesem Stücke fehlt es nicht an gewaltsamen Scenen.

„El curioso impertinente" ist ein ganz prächtiges Drama. Es ist unbegreiflich, dass sowohl Literarhistoriker als Anthologien-Herausgeber dasselbe nicht berücksichtigt haben und dass es infolge dessen in dem höchst seltenen ersten Bande der Comödien Don Guillem's geradezu vergraben liegt. Es ist auf die bekannte Novelle gleichen Titels im „*Don Quijote*" gegründet, aber der Stoff ist psychologisch und dramatisch vertieft, was wir durch Aufzählung der hauptsächlichsten Verschiedenheiten der Novelle und des Dramas darthun wollen. Gleichzeitig wird diese Darlegung ein schlagenderes Zeugniss von Don Guillem's dramatischem Genie ablegen, als die Analyse vieler seiner Stücke.

Die Novelle, eine der besten des Cervantes und gleichzeitig der gesammten spanischen Literatur, ist so bekannt, dass wir die Vertrautheit des Lesers mit derselben voraussetzen dürfen. Zur Nachhülfe für dessen Gedächtniss möge nur kurz erwähnt werden, dass Anselmo, ein reicher Florentiner, sich mit Camila, einer ebenso angesehenen als tugendhaften Dame vermählt hat, dass er aber auf den unglücklichen Gedanken verfällt, ihre Treue durch Versuchungen erproben zu wollen. Als Werkzeug hat er seinen Busenfreund Lotario ausersehen, welcher anfänglich die ihm zugedachte Rolle ablehnt, schliesslich aber annimmt, damit Anselmo nicht einem Andern seinen unglückseligen Vorsatz anvertraue. Nach ehrenhaftem Widerstande Lotario's und Camila's fallen beide der Versuchung zum Opfer. Anselmo entdeckt dies nach einiger Zeit und stirbt aus Gram, während Lotario durch den in einer Schlacht gesuchten Tod, Camila durch Eintritt in ein Kloster ihr Unrecht sühnen. Man sieht, wie der Stoff — unglückliche Eheverhältnisse — Don Guillem's Phantasie besonders

reizen musste. Auf Blatt B[5] gibt er, beiläufig gesagt, seine Ansichten über die Ehe — im Munde des Gracioso, aber offenbar ernst gemeint — zum besten:

El casamiento, á mi ver,
cuando bien lo estoy mirando,
no es más que estarse engañando
un hombre y una mujer.

Wenn ich die Sache recht betrachte, so besteht, meiner Ansicht nach, die Ehe in nichts anderm, als dass sich ein Mann und ein Weib gegenseitig betrügen.

Die Veränderungen, welche Don Guillem vorgenommen hat, sind zum weitaus grössten Theile psychologisch-dramatische Verbesserungen. So bereitet er Camila's Fall durch die Erfindung vor, dass diese mit Lotario nach langem Liebesverhältnisse nahezu verlobt war, dass Anselmo beim ersten Anblick derselben sich sterblich in sie verliebte, diese Leidenschaft seinem Busenfreunde Lotario anvertraute und letzterer sein eigenes Glück demjenigen des Freundes opferte. Ferner wird die Versuchung Lotario's und Camila's bei Don Guillem dadurch verschärft, dass der Herzog von Florenz Camila den Hof macht und hiermit Lotario's Eifersucht erregt, während die Eifersucht Camila's auf Anstiften des unglücklichen Anselmo selbst, durch Gedichte Lotario's an eine fingirte Clori angestachelt wird. Ersterer Umstand findet sich bei Cervantes gar nicht, letzterer ist von Cervantes erfunden, aber für die Handlung gar nicht ausgenutzt worden, da Camila bei Vorlesen der Gedichte weiss, dass Clori nur eine fingirte Person ist. Man sieht, wie ein dramatisches Talent durch eine kleine Verschiebung einen unnützen Umstand zu einem Hebel der Handlung umgestalten kann. — Ein zweiter Hebel zur Verführung Camila's ist von Don Guillem angewendet worden, indem er Camila's Zofe Leonela als Versucherin auftreten lässt, während bei Cervantes umgekehrt die Dienerin erst dem Beispiele der Herrin folgt. Nicht genug damit, wird von dem Dramatiker ein dritter Hebel zur Eroberung Camila's angesetzt, indem diese von einem Diener Anselmo's unterrichtet wird, die fingirte Abwesenheit ihres Gatten sei einer Liebschaft desselben zuzuschreiben. Man wird zugeben, dass diese Zusätze Don Guillem's Vertiefungen des Stoffes im allgemeinen sind. Speciell dramatische Verbesserungen weist die Herbeiführung der Kata-

strophe, sowie diese selbst auf. Während bei Cervantes Anselmo den Liebhaber der Zofe entdeckt und das Weitere — wenn auch novellistisch verschleppt — sich hieraus ergibt, gebraucht Don Guillem das drastische Mittel, Camila die wachsende Unverschämtheit ihrer Zofe mit einer Ohrfeige züchtigen, und diese aus Rache Anselmo alles verrathen zu lassen. Anselmo überrascht dann die Ehebrecher, wird von Lotario tödlich verwundet, bittet aber den dazukommenden Herzog, unter Bekenntniss seiner thörichten Schuld, Lotario mit Camila's Hand zu beschenken. So sehr dieser Schluss dem moralischen Gefühle widerstrebt, so wird niemand behaupten können, er sei nicht entschieden dramatischer als der Schluss der Novelle. Dass bei Don Guillem gerade nur Anselmo untergehen muss, findet seine Begründung darin, dass er die meiste tragische Schuld auf sich geladen hat.

Fügen wir hinzu, dass die Handlung einheitlich, die Charakterzeichnung vortrefflich, die Sprache kernig und doch melodisch ist, so wird das Gesagte wohl zur Rechtfertigung unsers Bedauerns hinreichen, dass das Stück nicht in einem leichter zugänglichen Drucke vorhanden ist. — Interessant ist noch, dass Don Guillem bei Erwähnung Lope de Vega's denselben als „Mónstruo de Naturaleza" bezeichnet. Wahrscheinlich ist dies die Wiederholung von Cervantes' Ausdruck in der Vorrede zu seinen „*Ocho Comedias*" (gedruckt 1615), aber möglich ist immerhin, dass auch Cervantes eine schon allgemein gebräuchliche Benennung angewandt hat. — Sehr wohlthuend ist Don Guillem's frische und unerschrockene Vertheidigung der spanischen Nationalcomödie am Anfange des Stücks, im Gegensatze zu der Kleinmüthigkeit des Begründers derselben, Lope de Vega, welcher im innersten Herzen stets die Zuchtruthe der Classicitätspedanten fürchtete und deshalb seinen Geschmack und denjenigen der Nation bei jeder Gelegenheit entschuldigen zu müssen glaubte.

Dem „*Don Quijote*" ist auch das Drama „Don Quijote de la Mancha" entnommen. Dasselbe behandelt hauptsächlich die Geschichte von Cardenio, Lucinda, Dorotea und dem Marquis, in fliessenden Versen, aber sonst wenig hervorragender Weise. Die Abenteuer Don Quijote's als Beltenebros, Beschützer Dorotea's in ihrer Rolle als Prinzessin Micomicona und seine Heimführung im Käfig bilden die possenhaften

Episoden des ernsten Stoffes. Dass Don Guillem oberflächlicherweise und wie jeder Schulknabe, Don Quijote einfach als Narren aufgefasst hat, geht aus der Comödie deutlich hervor.

„Quien no se aventura" ist ein so lächerlich unwahrscheinliches Stück und trägt so wenig die Spuren des Don Guillem'schen Geistes, dass wir an des Letztern Autorschaft zweifeln müssen.

„Donde no está su dueño, está su duelo" ist ein Drama, welches — der Handlung und Charakterschilderung nach — wohl von Don Guillem herrühren mag, dessen Versification und Sprache aber die unserm Dichter charakteristische Melodie vermissen lassen.

„Allá van leyes, dó quieren reyes." — König Ferdinand von Portugal hat eine heftige Leidenschaft zu Doña Leonor de Meneses, einer ungewöhnlich schönen Edeldame, gefasst. Diese aber, welche einen ebenbürtigen Gemahl dem königlichen Liebhaber vorzieht, vermählt sich heimlich mit Don Lorenzo de Acuña. Das Geheimniss bleibt nicht lange verborgen, denn Lorenzo selbst gesteht es dem König, da er nach dessen Benehmen glauben muss, es sei ihm bereits von anderer Seite geoffenbart worden. Der König thut seiner Leidenschaft angesichts der vollendeten Thatsache Gewalt an, und die Neuvermählten ziehen sich auf ein Landgut Don Lorenzo's zurück, um dort still und unbelästigt zu leben. Fünf Jahre verbringen sie dort in ungestörter Zufriedenheit, bis ein Blitzstrahl aus heiterm Himmel dieses Glück in Scherben schlägt. Der König, welcher seine Leidenschaft nur für den Augenblick überwunden hatte, aber nach und nach durch die Abwesenheit der Angebeteten gereizt, in um so heftigerer Liebe entbrannt war, hat bei dem Papste die Cassation der Vermählung Don Lorenzo's mit Doña Leonor wegen zu naher Verwandtschaft ohne vorausgegangenen Dispens erwirkt. Er lässt nun Don Lorenzo durch dessen Schwiegervater eine militärische Expedition übertragen und nach des Erstern Abreise Doña Leonor nach Lissabon bringen. Hier vermählt er sich mit ihr, da ihr anfängliches Sträuben durch die glitzernde Königskrone überwunden worden ist. Don Lorenzo kehrt nach glücklicher Erledigung seines Auftrags nach Hause zurück und ist wie vom Donner gerührt, als er seine Gattin nicht vorfindet. Die schreckliche Wahrheit wird ihm verkündet, er

stürmt nach Lissabon, macht seiner frühern Gemahlin und jetzigen Königin die heftigsten Vorwürfe und vergisst sich so weit, den Dolch auf sie zu zücken. Er wird verhaftet und zum Tode verurtheilt, aber schliesslich auf allgemeines Bitten zur Verbannung aus Portugal begnadigt. Mit der niederträchtig feigen Ausrede „er habe dem Tode ins Angesicht gesehen" nimmt Don Lorenzo diese Gnade an und verscherzt dadurch unsere ganze Theilnahme: die Tragödie wird zur Satire.

Es ist dies ein merkwürdiges, bitter-tragisches Stück, und man darf wohl die anscheinende Paradoxe aussprechen: das Bitterste darin ist, dass es nicht tragisch endet. Der Untergang Don Lorenzo's hätte uns allerdings auch ein unbefriedigtes Gefühl hinterlassen, aber seine Bevorzugung eines entehrten Lebens vor einem ehrenvollen Tode führt uns die gemeine Seite der menschlichen Natur in unkünstlerischer Weise vor Augen und zerstört die Tragik, an deren Stelle uns ein Faunsgesicht entgegengrinst. — Die Handlung beruht im übrigen auf historischer Grundlage.

„La tragedia por los celos" ist eine gewaltige, einheitliche Tragödie, welche die verdienstvollen Herausgeber der „*Coleccion de libros españoles raros ó curiosos*" den Literaturfreunden durch einen Neudruck zugänglich gemacht haben. Sie behandelt eine Geschichte, welche mit derjenigen der unglücklichen Doña Ines de Castro einige Aehnlichkeit zeigt, letzterer aber an dramatischem Werthe bedeutend voransteht, da das tragische Opfer nicht durch Ministerhand aus Staatsrücksichten, sondern durch die eigene Hand eines rasend eifersüchtigen Weibes, der Königin von Aragon, fällt.

König Alfons von Aragon hat vor seiner Vermählung mit einer portugiesischen Prinzessin, seine Jugendgespielin, die bestrickend schöne Doña Margarita de Híjar, geliebt und derselben sogar ein Eheversprechen gegeben. Als die neue Königin ankommt, wird ihr dies von geschwätzigen Zungen hinterbracht, und schon die erste Zusammenkunft des königlichen Paares zeigt auf Seite des Königs Reue über die Staatsheirath, auf Seite der Königin heftige Eifersucht. Letztere kommt auf den Gedanken, Margarita durch Begünstigung und beständiges Heranziehen an ihre eigene Person vor weiterm Verkehre mit dem Könige zu bewahren; gleichzeitig warnt

sie aber die unglückliche Verlassene, ihre Eifersucht nicht zu erwecken, da ihr in diesem Falle der Tod sicher sei. Margarita hat wirklich den besten Willen, ihrem Herzen Zwang anzuthun, kommt aber doch mehrmals in Lagen, welche die eifersüchtige Wuth der Königin aufs höchste stacheln und schliesslich zu ihrer Erdolchung durch die eigene Hand der Fürstin führen. Eine der schönsten Scenen Don Guillem's bereitet auf diese Katastrophe vor. Der König befindet sich auf der Jagd und sieht hoch über sich einen Adler kreisen, welcher eine weisse Taube im Schnabel hält. Sein banges Herz malt ihm sogleich die Königin als den Raubvogel, Margarita als die Taube: er gibt Befehl, auf den Adler zu schiessen, aber dieser lässt die blutige Beute zu den Füssen des Königs fallen und entzieht sich dem Schussbereiche. Alfons lässt sich von seinen trüben Ahnungen derart fortreissen, dass er einem seiner Begleiter befiehlt, sofort nach Valencia zu sprengen, um nach Margarita zu sehen. Unterdessen erscheint ein anderer Diener des Königs und bringt ihm die freudige Nachricht, Margarita habe in ein Stelldichein gewilligt. Von banger Pein geht der König zu leidenschaftlichem Entzücken über. Aber wieder drängen sich schwarze Wolken vor die Sonne seines Glücks. Er hört aus der Ferne einen Landmann singend daherkommen, und der Gesang ist eine alte Ballade von Doña Ines de Castro:

¿Dónde vas, el caballero,	Wohin eilt Ihr, edler Ritter?
dónde vas, triste de tí?	Wohin eilt Ihr, Unglückselʼger?
que la tu querida prenda	Todt ist Euer treues Liebchen,
muerta es, que yo la ví.	Selber hab' ich es gesehen!

Von unendlicher Angst ergriffen, stürmt der König jetzt selbst nach Valencia zurück, findet seine trübsten Ahnungen bestätigt und straft die eifersüchtige Mörderin, indem er derselben die Regierung Aragons zwar überlässt, sich selbst aber in sein Königreich Neapel zurückzieht.

Nach dem Manuscript in der Osuna-Bibliothek, welches dem Neudruck zu Grunde gelegt wurde, soll das Stück am 24. December 1622 von Don Guillem beendigt worden sein. Die Licenz zur Aufführung desselben datirt jedoch vom 11. November 1628, und da Don Guillem's Stücke sehr beliebt waren, liegt eine Wahrscheinlichkeit vor, dass 1622 für 1627 steht. Diese Annahme wird durch folgende Indicien bestärkt:

1) hat Don Guillem dieses Stück nicht in dem zweiten Theile seiner Comödien (1625) abgedruckt, obgleich es dichterisch bedeutender ist als irgendein Schauspiel des erwähnten Bandes;

2) weist dasselbe in weit höherm Maasse als die frühern Stücke Don Guillem's reimlose Assonanzen (statt gereimter Redondillas und Quintillas), sowie einige cultistische Anklänge und eine grundsätzlichere Verwendung des „Gracioso" auf. Don Guillem scheint, wie Lope, erst später auf die häufigere Anwendung der nur assonirenden Verse gekommen zu sein (vielleicht infolge der beginnenden Präponderanz Calderon's), und diese interessante Vermuthung — welche uns überhaupt nur zu dieser Abschweifung über die Abfassungszeit des Stücks veranlasst hat — wird durch „Las maravillas de Babilonia" und vielleicht auch „El prodigio de los montes" bestätigt, welche weiter unten besprochen werden sollen. Die cultistischen Anklänge in diesen Dramen deuten auf das Gleiche hin und dürfen uns zum Ausdrucke unserer Freude darüber veranlassen, dass diese Unart nicht schon früher in der Dramatik feste Wurzeln fasste, da Don Guillem vermöge seines überschwänglichen Temperaments gewiss dazu angelegt war, diesem Stile in seinen Dramen mehr Raum zu geben, als seinem dichterischen Nachruhme vortheilhaft gewesen wäre.

Um das Bild der Schöpfungen unsers Dichters zu vervollständigen, seien hier noch einige Schauspiele religiöser Richtung erwähnt.

„El mejor esposo" umfasst die Lebensgeschichte Joseph's und Maria's von deren Verlobung an bis zum Tode Joseph's. Die Handlung ist nicht einheitlich und das Stück in keiner Weise hervorragend.

„El renegado arrepentido", ein bis 1887 verschollenes Drama, ist vom Verfasser dieses Werkes in Brockhaus' „*Coleccion de autores españoles*", Band 48, zum ersten male den Literaturfreunden bekannt gegeben worden. Es behandelt die Geschichte eines Renegaten, welcher durch persönliche Erscheinung eines Christusbildes aus seines Vaters Kapelle zum Christenthume zurückgeführt und König von Antiochia wird. Dazwischen läuft eine Bigamie-Episode im Geschmacke Don Guillem's. Einzelne Scenen gehören zu dem Besten, was

unser Dichter geschaffen hat; so diejenige, in welcher König Cosdroës die christliche Florentina vergewaltigen will, wie Judith derselben erscheint, ihr den mit dem Blute des Holofernes getauften Dolch reicht und ihr Wort für Wort, Bewegung für Bewegung inspirirt, bis die tyrannenmörderische Waffe ihren Weg in die Brust des Königs gefunden hat.

„Las maravillas de Babilonia" behandelt die Geschichte der Träume, Anbetung und Strafe Nebukadnezar's, verbunden mit den Thaten und Leiden des Propheten Daniel. Als Episode dient die Geschichte der keuschen Susanna. Das Stück ist in gehobener, farbenreicher Sprache geschrieben, und der Dichter wendet zum grossen Theile die reimlosen Assonanzen an. Man darf deshalb wohl annehmen, dass es seiner letzten Periode angehört. Dass Nebukadnezar als Rind weidend auf der Bühne umhergeht, dürfte einem Publikum der Neuzeit doch etwas gewagt und lächerlich erscheinen.

„El prodigio de los montes y Mártir del Cielo, Santa Bárbara." — Barbara, eine schöne und edle Jungfrau, ist von ihrem Vater Dioscoro in einen Thurm eingeschlossen worden, um sie den Nachstellungen Federico's, Bruder des römischen Präfecten von Nicomedia, zu entziehen. Die Einsamkeit ist ihr erwünscht, denn sie ist heimliche Christin und hat jetzt Musse, beschaulich über die Heilslehren ihres neuen Glaubens nachzudenken. Da aber der Dämon den Verlust jeder Seele und noch mehr ein erhabenes Beispiel fürchtet, sucht er Barbara's Frieden auf jede Weise zu untergraben. Nicht allein schleicht er sich in der Gestalt eines Cavaliers in den Thurm ein, um ihr das Gift seiner Reden einzuflössen, sondern er zeigt sich dort auch Federico, der in Begleitung seines Bruders und Dioscoro's erscheint, um im Einverständniss mit beiden die Hand Barbara's zu erbitten. Federico geht rasend vor Eifersucht ab, aber seine Leidenschaft zwingt ihn, in kurzer Zeit wieder vor dem Thurmfenster seiner Angebeteten zu erscheinen. Hier hört er, wie der dämonische Cavalier Barbara anfleht, ihn zum Glücklichen zu machen, indem sie ihn als Gemahl annehme. Die fromme Jungfrau, welche im Gebet zu Gott die Augen zum Sternenhimmel gerichtet hat, bricht gerade jetzt in die Worte aus:

Deine niedre Sklavin bin ich,
Nicht verdien' ich solches Glück!

Dies bezieht Federico natürlich auf die Liebeswerbung des Dämons und geräth ausser sich vor Eifersucht. Der Dämon benutzt diese Gelegenheit zur Erwerbung seiner Seele, indem er sich nähert und Federico anbietet, ihm die Hand Barbara's zu verschaffen. Der Eifersüchtige, welcher den Versucher — als begünstigten Liebhaber Barbara's — für fähig hält, dieses Versprechen einzulösen, bietet ihm dagegen „seine ganze Seele" an. Der Dämon nutzt diese Redensart wörtlich aus und fordert ihn auf, dies mit seinem Blute zu beglaubigen, was Federico in seiner Aufregung wirklich thut. Dieses Opfer hat jedoch der feurige Liebhaber vergebens gebracht, denn kurz darauf sieht er, wie Barbara ein Christusbild ans Herz drückt und deshalb für ihn — den Heiden — verloren ist. Ausser sich vor Wuth, theilt er diese Entdeckung dem Vater Barbara's und dem Präfecten mit. Letzterer lässt die Heilige foltern, worauf ersterer in seinem Eifer für die Götter so weit geht, seiner Tochter eigenhändig das Leben zu nehmen. Dieselbe wird aber durch Gottes Gnade noch für einige Zeit zum Leben erweckt, bis sie Federico den Händen des Dämons entrissen, sowie den Präfecten und das Volk durch ihre Wunder zum wahren Glauben bekehrt hat.

Ueber die Autorschaft dieses merkwürdigen Dramas werden stets gewichtige Zweifel zwischen Don Guillem und Calderon herrschen müssen. Aeusserlich scheint freilich die Autorschaft Don Guillem's genügend festgestellt, denn der erste Druck (in der Sammlung „*Autos sacramentales con cuatro Comedias*", Madrid 1655) gibt unsern Dichter ausdrücklich als Verfasser an, und es ist nicht abzusehen, warum zu einer Zeit, als Calderon's Ruhm denjenigen Don Guillem's bei weitem überstrahlte, ein Verleger das Werk des berühmtern Dichters unter dem Namen des weniger berühmten hätte drucken sollen. Es stand nicht etwa eine fehlende Erlaubniss des lebenden Calderon im Wege, denn über solche Bedenken setzten sich die Verleger leicht hinweg, wie zur Genüge aus den damals erschienenen schlechten Drucken Calderon'scher Stücke in den „*Comedias nuevas escogidas*" hervorgeht. Ferner führt Vera Tassis in seiner Liste der Calderon fälschlich zugeschriebenen Dramen „La Bárbara de los Montes" auf, was doch wahrscheinlich eine Abkürzung des obigen Titels oder eine nachlässige Anführung desselben aus dem Gedächt-

nisse ist. Da aber Vera Tassis in dieser Liste nachweislich einige Fehler begangen hat, so ist hierauf kein entscheidender Werth zu legen. Im Gegentheil lässt sich dadurch beweisen, dass das Stück in einem oder mehrern Drucken Calderon zugeschrieben wurde, was uns durch anderweitige Angaben nicht überliefert ist. Dies führt uns auf die Gründe für Calderon's Autorschaft, welche im übrigen nur innerlicher Natur sind. Was die Handlung angeht, so suche man in Don Guillem's religiösen Dramen „Las maravillas de Babilonia", „El mejor esposo" die geringste Spur einer so einheitlichen Fabel wie diejenige der „Bárbara", oder — um die Frage noch mehr zuzuspitzen — suche man überhaupt eine solche Einheit in den Heiligencomödien irgendeines Dichters der damaligen Zeit, mit Ausnahme Calderon's. Was aber noch schwerer in die Wagschale fällt, ist die Sprache des Stücks. Man prüfe den allgemeinen Ton am Anfange desselben, man lese die Betrachtungen Barbara's über die christliche Lehre, man erwäge Stellen wie:

¿Porqué hemos de estar tan ciegos,
que califiquemos sábios,
lo que han aprobado necios?

Calderon's Autorschaft würde hiernach, wenn man bessere äusserliche Anhaltspunkte hätte, ziemlich ausser Zweifel stehen, denn es hält schwer zu glauben, dass sich Don Guillem in seinen letzten Jahren so sehr der Eigenart des emporsteigenden Meisters assimilirt hätte.

Der Leser möge nun selbst Gründe und Gegengründe gegeneinander abwägen. Wie aber auch sein Urtheil ausfallen möge, so wird das Stück als ein höchst merkwürdiges betrachtet werden müssen. Ist es von Don Guillem, so ist dessen Anempfindungsvermögen an Calderon geradezu erstaunlich: ist es dagegen von Calderon, so muss es nicht allein als ein bisher von der Kritik nicht anerkanntes Werk dieses grossen Dichters, sondern auch als dessen eigene Vorarbeit zu „El mágico prodigioso" das grösste Interesse erregen. Die Scenen zwischen Barbara, Federico und dem Dämon, welche in dieser Hinsicht hauptsächlich in Betracht kommen und von Ticknor als Werk Don Guillem's unnöthigerweise so sehr hervorgehoben werden, haben als Werk dieses Dichters wenig

Interesse, da sie einfach Nachahmung von Scenen des schon 1612 gedruckten Dramas „El esclavo del demonio“ von Mira de Amescua sind. Als Werk Calderon's hätten sie dagegen — obwohl auch in Nachahmung des „Esclavo“ geschrieben — den bereits erwähnten Werth als Vorarbeit zu „El mágico prodigioso“.

Wir schliessen hiermit die Rundschau über die Schauspiele eines Dichters, welcher trotz seiner grell in die Augen springenden Fehler den Literaturfreund immer von neuem mit magischer Gewalt an sich fesselt. Diese Anziehungskraft ist wohl hauptsächlich seiner feurigen, kernigen Sprache, der schönen Versification und den oft aus dem düstern Hintergrunde hervorleuchtenden psychologischen Gedankenblitzen zuzuschreiben, denn die Stoffe an sich sind grösstentheils abstossend genug: Bigamie, Ehebruch, Vergewaltigungen, Blutschande u. s. w. sind Motive, welche Don Guillem nicht allein ohne Scheu, sondern sogar mit Vorliebe anwendet. Eigene oder fremde Schuld möge ihn zu einer verbitterten Lebensanschauung und infolge dessen zu den vielen, moralisch und künstlerisch gleich unentschuldbaren Verwickelungen und Situationen in seinen Dramen verleitet haben — niemand wird es wagen, den ersten Stein auf einen Dichter zu werfen, welchem wir „Las mocedades del Cid“, „El curioso impertinente“ und „La tragedia por los celos“ verdanken.

Francisco Tárrega.

Dieser von seinen Zeitgenossen ebenfalls sehr geschätzte Dichter wurde wahrscheinlich bald nach 1550 zu Valencia geboren. Seine Studien machte er in seiner Vaterstadt, graduirte als Doctor der Theologie und wurde zum Kanonikus der Metropolitankirche ernannt. Wie Don Guillem de Castro und Gaspar de Aguilar, gehörte er der „Academia de los Nocturnos“ an und spielte eine Hauptrolle bei verschiedenen literarischen und kirchlichen Festlichkeiten. Weitere Nachrichten über seinen Lebenslauf fehlen uns, auch sein Todesjahr ist unbekannt, darf aber mit einiger Wahrscheinlichkeit

in die dritte Dekade des siebzehnten Jahrhunderts gesetzt werden.

Im Kapitel 48 des ersten Theils des „*Don Quijote*“ lobt Cervantes unter anderm „La enemiga favorable“ unsers Dichters als ein Muster für Comödien, wie sie die Kunst verlange. Sehen wir zu, wie dieses Muster beschaffen ist, nachdem wir schon früher die am gleichen Orte als mustergültig aufgestellten Tragödien des Argensola beleuchtet haben.

Der König von Neapel vernachlässigt seine schöne Gemahlin Irene, um Laura, der Schwester des Grafen Polidoro, den Hof zu machen. Bei Gelegenheit einer Palastfestlichkeit wird diese Liebe so offenbar, dass die Königin in rasender Eifersucht entbrennt. Da ihr Bruder, Fürst Belisardo, ebenfalls Laura anbetet, so veranlasst sie denselben, bei Polidoro um deren Hand anzuhalten. Belisardo geht auf diesen Vorschlag ein, und der Graf sagt ihm voll Freude die Erfüllung seines Wunsches zu. Unterdessen hat aber der König durch seine Gemahlin selbst von der Sache gehört, eilt in das Haus Polidoro's und trifft noch rechtzeitig ein, um Laura in ihrem Widerstande gegen die Bitten und Drohungen ihres Bruders zu unterstützen, welcher auf Erfüllung des von ihm gegebenen Versprechens dringt. Als er den letzten Zwang der spanischen Väter und Brüder — den Dolch — anwenden will, legt sich der König ins Mittel und nimmt Laura mit sich in den Palast. Hier soll sie der Königin als Gesellschafterin dienen, aber der beiderseitige eifersüchtige Hass lodert bald in hellen Flammen auf, ein heftiger Wortwechsel erfolgt, und die Königin lässt sich hinreissen, Laura durch einen Backenstreich zu beschimpfen. Die Mishandelte dringt — horribile dictu — mit den Fingernägeln auf ihre Fürstin ein. Der Lärm zieht den König und Belisardo herbei, und beide wollen die Königin nach Anhörung des Vorfalls erdolchen. Da sie sich aber um den Vorrang bei dieser Mordthat streiten, gewinnt in der Zwischenzeit die Ueberlegung die Oberhand; der König geht mit seiner Gemahlin ab, während Belisardo mit Laura allein bleibt. Diese, welche den Tod ihrer Gegnerin wünscht, um sich mit dem Könige zu vermählen, erblickt in dem stattgehabten Vorfalle eine Gelegenheit, dieses Interesse mit ihrer Rache zu verbinden, und fordert Belisardo auf,

ihre Schmach im Blute der Königin auszuwaschen. Sie verspricht ihm für diesen Fall heuchlerischerweise ihre Hand. Belisardo, welcher den offenen Mord seiner Schwester doch scheut, findet bald eine Gelegenheit, auf andere Weise die ersehnte Katastrophe herbeizuführen. Ein Vetter der Königin und früherer Anbeter derselben, der Herzog Norandino, ist in Neapel gelandet, und die naturgemässe verwandtschaftliche Vertrautheit Beider bringt Belisardo auf den niederträchtigen Gedanken, seine Schwester des Ehebruchs anzuklagen. Er flösst dem König dieses Gift ein, hält sich jedoch aus, dass er nicht als Ankläger genannt werde. Der Monarch geräth ausser sich, aber die Beschuldigung hat eine gute Wirkung insofern, als seine Liebe zu Laura erkaltet und sich von neuem seiner Gemahlin zuwendet, eine abermalige Bestätigung der menschlichen Schwäche, dass man nur dasjenige hochschätzt, was man zu verlieren fürchtet. Nach den neapolitanischen Gesetzen muss eine des Ehebruchs angeschuldigte Königin im Gottesgericht einen Kämpen gegen den Ankläger stellen. Ein solches Gericht wird demnach anberaumt und abgehalten. Beim ersten Trompetenstoss erscheint Belisardo mit geschlossenem Visir als Ankläger, bei den folgenden Zeichen treten in gleicher Weise drei Kämpen für die Königin in die Schranken. Der erste ist der König, welcher von der Unschuld seiner Gemahlin überzeugt, seine wiedererwachte Liebe bethätigen will: der zweite ist Norandino, welcher eingekerkert worden war, aber sich durch Gewalt und Bestechung befreit hat; der dritte ist die „Enemiga favorable“ („die gewogene Feindin“), d. i. Laura, welcher der König rund heraus erklärt hat, er werde sich unter keinen Umständen mit ihr vermählen und welche deshalb ihr Hauptinteresse an dem Tode der Königin verloren hat. Von den Richtern aufgefordert, einen Kämpen zu bestimmen, wählt die liebende Königin — gegen den Rath der Richter — den Ritter schwächlichsten Aussehens (Laura), da sie glaubt, der Ankläger mit geschlossenem Visir sei der König und sie lieber selbst untergehen, als ihren Gemahl fallen sehen will. Als das Zeichen zum Angriff ertönt, erhebt Laura das Visir und fordert Belisardo mittels eines glossirten Ave Maria auf, die Wahrheit zu erklären oder mit ihr zu kämpfen. Belisardo lässt seine Lanze fallen, die Aufklärung erfolgt,

das Königspaar verzeiht in seiner freudigen Aufregung Belisardo und Laura, und diese reichen sich die Hände.

Schon aus dieser kurzen Inhaltsangabe wird der Leser ersehen, dass hier das Lob des Cervantes entschieden besser am Platze ist, als bei den Tragödien des Argensola, denn die Handlung ist einheitlich, interessant und ermangelt der Schlächtereien, welche „La Isabela" und „La Alejandra" verunstalten. Trotzdem ist „La enemiga favorable" nicht als Mustercomödie aufzustellen, denn die von Cervantes so sehr gerügten Unwahrscheinlichkeiten sind doch gewiss bei dem geschilderten Gottesgerichte reichlich vorhanden. Auch an Roheiten fehlt es nicht; man denke an die Thätlichkeiten Laura's und der Königin, sowie an den unglaublich rohen Charakter Belisardo's, welcher seine Schwester fälschlich des mit dem Tode zu bestrafenden Ehebruchs anklagt und diese Lüge sogar im Gottesgerichte erhärten will, nur um die rachsüchtigen Launen seiner Geliebten zu befriedigen.

„El prado de Valencia." Don Juan ist mit seiner Muhme Laura verlobt. Eine andere Cousine, Margarita, liebt Don Juan ebenfalls und intriguirt gegen Laura, aber diese Ränke werden auf eine eigenthümlich unsinnige Art aufgedeckt. Margarita und ihre Beihelferin, das vorzeitig reife Töchterchen eines Vetters Don Juan's, werden an den Strand von Valencia gelockt, dort von angeblichen Mauren überfallen und durch Androhung des Todes zum Geständniss ihrer Betrügereien in Hörweite Don Juan's gebracht. — Das Stück zeigt keine Spur von dramatischem Fortschreiten der Handlung, sondern diese schwankt hin und her wie eine Wetterfahne. Die verschiedenen Vettern- und Cousinenschaften verursachen einen beinahe unverständlichen Wirrwarr. Die Männercharaktere zeichnen sich durch Inconsequenz aus, während die Frauen dem guten Kanonikus (wie später dem Pater Gabriel Tellez) weit besser gelungen sind, ein Beweis, dass die beiden geistlichen Herren dem sogenannten „schwachen" Geschlecht mehr Theilnahme entgegenbrachten, als der Männerwelt.

„El esposo fingido" ist eine Bigamiegeschichte im Geschmacke Don Guillem de Castro's und wimmelt von Scheusslichkeiten. Auch in diesem Stücke sind die Frauen die Helden, die Männer die Schwächlinge. Ein späterer Dramatiker,

Sebastian de Olivares, hat in seiner Comödie „Guardar palabra á los Santos" den Stoff benutzt. — „El cerco de Rodas" ist ein Gewebe von Unwahrscheinlichkeiten, doch ist die Handlung eine lebhafte, die Charakterzeichnung eine gute. — „El cerco de Pavía y prision del Rey Francisco" behandelt die Abenteuer eines tapfern Spaniers, Don Diego de Cisneros und seiner ihm nachziehenden Geliebten Casandra, einer edeln Mailänderin. Als Hintergrund zu sehr, als Haupthandlung zu wenig hervortretend und in ungeschickter Weise mit der Geschichte Don Diego's verbunden, erscheinen die mit der berühmten Schlacht von Pavia (1525) zusammenhängenden Ereignisse auf der poetischen Bildfläche. In Charakteristik und kerniger Sprache hat der Dichter Lobenswerthes geleistet, aber die unorganische Gliederung der Handlung lässt diese günstigen Momente nicht zur Geltung kommen. — „La fundacion de la órden de Nuestra Señora de la Merced", eine Verherrlichung des Ordens, welchem unser Dichter angehörte, ist trotz seiner höchst unwahrscheinlichen und zerfahrenen Handlung ein interessantes Stück. Wenn wir auch hier die dramatische Kunst beinahe in den ersten Anfängen sehen, so spricht uns der das Ganze durchwehende naive poetische Geist, der urwüchsige Schaffensdrang durchaus sympathisch an. — „La perseguida Amaltea" schildert die Ränke einer männersüchtigen Gräfin, um ihre Nebenbuhlerin Amalthea aus dem Herzen des Geliebten zu verdrängen. Die Handlung ist lebendig, die Frauencharaktere ragen abermals unbedingt hervor. — „La sangre leal de los Montañeses de Navarra" ist ein verkleideter Ritterroman, welcher aber merkwürdigerweise logisch und dramatisch verarbeitet ist. Das Colorit ist, wie öfters bei Tárrega, nicht lebhaft, der Ehrenpunkt aber so ungeheuerlich auf die Spitze getrieben, dass man sich wundert, wie eine Obrigkeit das öffentliche Aussprechen solcher Grundsätze dulden konnte. An Grausamkeiten und Unwahrscheinlichkeiten fehlt es nicht; zu letztern dürfen die beliebten Damen in Ritterrüstung gerechnet werden, deren eine, die Infantin, sich in echt Tirso'scher Manier dem Hauptheldeu, Don Fruela, geradezu an den Hals wirft. — „Las suertes trocadas y torneo venturoso" ist ein Drama, dessen abenteuerliche Situationen kein Interesse erregen, auch leidet es an Unklarheit und Weitschweifigkeit. Tárrega hat hier Lope

de Vega's Fehler am plumpsten nachgeahmt (unter anderm verwendet er auch den durch widrige Schicksale wahnsinnig Gewordenen, der am Schlusse ohne weiteres wieder zu Verstand kommt), leider fehlt aber Lope's poetische Sprache und Anmuth. —

Als ein besseres Schauspiel möge schliesslich noch „La Duquesa constante" erwähnt werden, welches die Verfolgungen einer ebenso schönen als heroischen Herzogin durch den Statthalter ihres abwesenden Gemahls schildert. Die Handlung ist eine einheitliche und interessante, aber auch hier stören uns die unvermeidlichen Auswüchse. So gibt der Statthalter seiner mit Recht eifersüchtigen Gemahlin auf offener Bühne Fusstritte, und der Hauptumstand, welcher letztere zur Anklage der Herzogin veranlasst, ist eine Umarmung, welche sich dieses Muster von Weiblichkeit von dem Statthalter unter dem geradezu kindischen Deckmantel gefallen lässt, ihr Gemahl sende ihr zum Abschiede dieses Zeichen seiner Zärtlichkeit.

Tárrega war ein entschiedener Nachahmer Lope de Vega's, ist aber seinem Vorbilde mehr in den Fehlern, als in den Vorzügen nahe gekommen. Seine Handlungen sind meistentheils unwahrscheinlich; ihre Führung ist oft unklar und zeigt keine Spur eines Plans; wo dieser Mangel weniger empfindlich ist, scheint ein günstiger Zufall das Meiste gethan zu haben. Seine Diction ist manchmal kernig und poetisch, manchmal etwas matt. In Behandlung der Charaktere hat er Lobenswerthes geleistet. Roheiten fehlen ebenso wenig bei ihm, wie bei den übrigen Valencianern. Originell ist er darin, dass er in vielen Stücken seine Hauptaufmerksamkeit den Frauencharakteren zugewandt hat und hierdurch als unmittelbares Vorbild des geistreichen Pater Tellez (Tirso de Molina) erscheint.

Gaspar de Aguilar.

Dieser Dichter entstammte wahrscheinlich einer sehr angesehenen Familie und erblickte etwa 1568 zu Valencia das Licht der Welt. Als Jüngling diente er dem Grafen von Sinarcas als Secretär; später wurde er Majordomus des Herzogs

von Gandía, welcher ihn lange Zeit mit grosser Auszeichnung behandelte. Diese Gunst verlor der Dichter unabsichtlicherweise durch ein Gedicht auf die Vermählung seines Gönners, ohne Zweifel infolge einer irrthümlichen Auslegung; es besang das herzogliche Paar unter der poetischen Verkleidung von Diana und Endymion. Von diesem Schicksalsschlage gebeugt und in Dürftigkeit versetzt, starb der Dichter bald darauf, etwa 1623. —

Aguilar war, wie schon bei Tárrega erwähnt, ein Mitglied der „Academia de los Nocturnos", in welcher er eine hervorragende Stellung einnahm; ebenso spielte er eine wichtige Rolle bei verschiedenen religiösen und literarischen Feierlichkeiten. Von Lope de Vega und andern Zeitgenossen wurde er hochgeschätzt. Ebenso zollte ihm Cervantes den Tribut seiner Bewunderung im „*Don Quijote*", indem er sein Drama „El mercader amante" an gleicher Stelle wie Tárrega's „La enemiga favorable" als Mustercomödie hervorhob. Dieses Stück soll daher zuerst besprochen werden.

„El mercader amante." — Belisario, ein unermesslich reicher Kaufmann, wird von zwei vornehmen Jungfrauen, Lavinia und Lidora, zum Gemahl begehrt. Da ihm die Wahl schwer fällt, kommt er auf den Gedanken, die Liebe der Beiden zu prüfen, indem er sich scheinbar seines Reichthums entkleidet. Um diesen Plan ins Werk zu setzen, bedient er sich seines treuen Dieners Astolfo, welchem er nach und nach sein Vermögen überträgt, während er Nachricht auf Nachricht von ungeheuern Verlusten durch Schiffbrüche und Bankrotte aussprengen lässt. Da gleichzeitig Astolfo anfängt, grossen Aufwand zu treiben, so glaubt bald die ganze Stadt, der reiche Kaufmann sei durch Betrügereien seines vertrauten Dieners und harte Schicksalsschläge bettelarm geworden. Die Wirkung auf Lavinia und Lidora ist eine sehr verschiedene; die Liebe der erstern zeigt sich in vollem Glanze, während letztere ihm höhnend den Abschied gibt. Belisario ist mit der Probe zufrieden; er beschliesst jetzt, von Astolfo sein Vermögen zurückzufordern und Lavinia mit seiner Hand zu belohnen. Aber nicht ungestraft spielt man mit dem Feuer; wenn auch Astolfo und Lavinia treu sind, so stehen Belisario doch mehrere harte Prüfungen bevor. In erster Linie leugnet Astolfo anfänglich, irgendetwas von ihm erhalten zu haben, da —

Belisario unbewusst — ein Escudero Lidora's im Zimmer versteckt ist. Voll Verzweiflung eilt der Gekränkte in das Haus Lavinia's, um sich an deren Treue aufzurichten, und wirklich wird er Zeuge, wie sich die Geliebte selbst durch den Dolch ihres Vaters nicht bewegen lässt, in die Verlobung mit Don García, einem andern, vermögenden Freier, zu willigen. Aber auch dieser Anker soll scheinbar brechen. Der treue Astolfo, welcher von der beabsichtigten Verlobung Lavinia's mit Don García gehört hat, hält — um die Hand der Braut für Belisario frei zu halten — selbst um diese an. Da er für sehr reich gilt, willigt Lavinia's Vater ein und bestürmt seine Tochter derart, dass diese scheinbar nachgibt, sich aber vornimmt, Astolfo und sich selbst zu ermorden, ehe sie ihm die Hand reiche. Belisario, welcher nur nach dem Scheine urtheilen kann, geräth derart in Verzweiflung, dass er seinem Leben ein Ende machen will. Jetzt aber erfolgt Astolfo's Erklärung, er sei bereit, ihm sein Vermögen zurückzuerstatten; gleichzeitig enthüllt Lavinia ihre wahren Absichten, und Belisario geht mit einem male von der grössten Niedergeschlagenheit zum Gipfel des Glücks über. Astolfo wird königlich beschenkt und erhält ausserdem einen zweifelhaftern Lohn seiner Treue in der Hand Lidora's, welche sich ihm im Glücke zugewandt hatte.

Die Handlung des Dramas ist gut ersonnen und besser durchgeführt als in den meisten spanischen Comödien der Epoche; Roheiten sind vermieden, und die Charakterschilderung ist verdienstlich. Wenn Cervantes nur diese Comödie als Muster aufgestellt hätte, so dürfte man wenig gegen sein Dictum einzuwenden haben. Was dem Stücke fehlt, ist Tiefe und Colorit, gerade diejenigen Eigenschaften, welche durch Nachdenken und Studium nicht zu erwerben sind und welche daher auch nicht nachgeahmt werden können.

„La Gitana melancólica" spielt während der Belagerung Jerusalems durch Titus. Die Titelheldin ist eine natürliche Tochter des römischen Prinzen, welche am Schlusse von den Juden gefangen genommen wird und im Tempel Salomonis durch den Hohepriester getödtet werden soll. Vor diesem Schicksale bewahrt sie die Erstürmung der Stadt; ihr unmittelbarer Retter ist ihr Geliebter, wegen dessen vorhergehender Gefangenschaft sie zur Verzweiflung ihres Vaters

Titus in tiefe Melancholie verfallen war. — Das Stück ist menschlich rührend, aber der Stoff ist an sich zu wenig ausgiebig und ausserdem nicht einheitlich genug behandelt, um dramatisch zu wirken.

Das Schauspiel „Los amantes de Cartago" verdient wegen seiner musterhaften, maassvollen Handlung eine kurze Besprechung; es wäre in dieser Beziehung der Lobsprüche des Cervantes ebenso würdig gewesen als „El mercader amante". — Als Scipio, der Afrikaner, gegen Karthago zieht, fassen die Karthaginenser den Beschluss, Sophonisbe, Tochter Hasdrubal's, mit König Syphax oder König Masinissa zu vermählen, um einen mächtigen Bundesgenossen gegen die Römer zu gewinnen. Die Wahl der Aeltesten fällt schliesslich auf Masinissa, den von Sophonisbe Geliebten, und die Vermählung soll bald darauf vollzogen werden, als dieselbe durch die Ankunft eines Boten unterbrochen wird, welcher berichtet, Syphax habe sich aus Rache wegen seiner Verschmähung mit einem Heere auf Masinissa's Reich geworfen und dasselbe erobert. Da Masinissa in den Augen der Karthaginenser durch dieses Unglück seine Bedeutung verloren hat, so brechen sie mit ihrer sprichwörtlichen Doppelzüngigkeit die eingegangene Verpflichtung und senden Sophonisbe als Gemahlin zu dem siegreichen Syphax. Masinissa ist ausser sich, will sich ins Meer stürzen, wird aber von den Soldaten Scipio's aufgegriffen. Letzterer empfängt ihn so zuvorkommend, dass er sich den Römern anschliesst und mit einer Abtheilung derselben im Fluge sein Königreich Numidien zurückerobert. Syphax fällt im Kampfe, und Masinissa verlobt sich nun abermals mit Sophonisbe. Als aber Scipio die wunderbar schöne Braut erblickt, verliebt er sich in sie und beansprucht sie als Sklavin des römischen Senats. Jeder seiner Versuche, ihre Standhaftigkeit zu erschüttern, ist jedoch fruchtlos, und so gibt er im aufwallenden Zorne den unwürdigen Befehl, Masinissa müsse Sophonisbe selbst tödten, da er sich mit ihr verlobt habe, während sie Sklavin des römischen Senats gewesen sei. Masinissa will wirklich lieber Sophonisbe's Mörder sein, als sie in der Gewalt Scipio's wissen, und beauftragt deshalb seinen Vertrauten Lelio, ihr Gift zu reichen. Dieser gehorcht scheinbar, und Sophonisbe nimmt voll Ergebung den ihr als Gift credenzten Schlaftrunk. Inzwischen hat aber Scipio den Sieg über seine

Leidenschaft davongetragen und lässt Masinissa verkünden, er willige jetzt in seine Verbindung mit Sophonisbe. Der Unglückliche geräth in Verzweiflung über seine Voreiligkeit in Ausführung des Mordbefehls, aber sein Schmerz verwandelt sich in das höchste Glück, als ihm Lelio die aus dem künstlich herbeigeführten Schlafe erwachte Sophonisbe zuführt. — Leider fehlt dem Stücke gerade dasjenige, was dem „Mercader amante" fehlt: das wahre poetische Feuer, die höchste Gabe des Dichters „von Gottes Gnaden".

Wenn wir den bisher betrachteten Dramen im allgemeinen Anerkennung zollen mussten, so sollen jetzt einige Comödien besprochen werden, welche eine bedeutend ungünstigere Beurtheilung herausfordern.

„La venganza honrosa." — Porcia, Tochter des Herzogs von Mantua, ist gegen ihren Willen mit Norandino, Herzog von Mailand, vermählt worden. Sie vergisst sich so weit, ihrem frühern Liebhaber, dem Herzog Astolfo von Ferrara, ihre andauernde Liebe zu erklären und sich von ihm entführen zu lassen. Der betrogene Gatte geht in Verkleidung nach Ferrara, um sich zu rächen, wird dort gefangen genommen und auf Befehl Porcia's zur Hinrichtung durch Erdrosseln verurtheilt. Er hat indessen Gelegenheit gehabt, dem Sohne des Statthalters Astolfo's das Leben zu retten, und dieser vergilt ihm die Wohlthat, indem er den Henker besticht, Norandino nur bis zur Bewusstlosigkeit zu erwürgen und ihn nachher ins Leben zurückzurufen. Ist dies schon ungeheuerlich, so ist die Art, wie Norandino seinen Racheplan weiter verfolgt, noch unglaublicher. Astolfo will sich auf Rath seiner Grossen zum Schutze gegen die heranrückenden mailändischen und mantuanischen Truppen einen uneinnehmbaren Thurm bauen lassen. Norandino veranlasst seinen Vertrauten Fabricio, sich als mindestfordernder Baumeister um diese Arbeit zu bewerben und alsdann den Thurm derart einzurichten, dass die Ausführung seiner Rache eine leichte werde. Er selbst arbeitet unter Fabricio als Maurer. Seine Gesichtszüge erregen die Aufmerksamkeit Porcia's und Astolfo's, und diese wollen Fabricio veranlassen, den ihnen durch die Aehnlichkeit mit ihrem Feinde misliebigen Menschen aus der Welt zu schaffen. Aber schon hat die Rachegöttin das Schwert gegen sie zum Schlage erhoben: Fabricio hat einen unterirdischen Gang in

ihr Schlafgemach vollendet, Norandino dringt nächtlicherweile hinein und ermordet beide Ehebrecher. Ihre abgeschlagenen Köpfe bringt er seinem, eben mit den verbündeten Truppen anrückenden Schwiegervater und erstaunt sehr, als dieser über das Schicksal seiner schuldigen Tochter Thränen vergiesst. Nicht genug damit, verlobt er sich auf der Stelle mit Emilia, der Schwester Astolfo's, welche sich während seiner Maurerarbeit an dem Thurme in ihn verliebt hatte. — Man sieht, dass der Dichter in der Katastrophe dem schlechten Beispiele seiner Zeitgenossen gefolgt ist; im übrigen ist die Führung der Handlung künstlerischer als in den meisten gleichzeitigen Dramen. Wahrhaft unerträglich aber ist die Häufigkeit der von Lope de Vega so sehr angepriesenen zweideutigen und anzüglichen Redensarten, das sogenannte „Täuschen mit der Wahrheit", denn durch die Voraussetzung, dass die angeredeten Personen diese Anspielungen nicht sofort klar durchschauen, stempelt sie der Dichter zu halben Idioten.

Ein in anderer Beziehung tadelnswerthes Stück ist „La fuerza del interés". — Ein Secretär, welcher mit dem ihm von seinem Herrn, einem Marquis, zur Eroberung einer Dame anvertrauten Gelde diese für sich erobert, am Schlusse jedoch durch Anerbieten einer grössern Summe die Dame verlässt, obgleich sie ihn nach und nach leidenschaftlich liebgewonnen hat; der Vater dieser Dame, welcher den Kuppler seiner Tochter macht; die Schwester des Marquis, welche den Secretär liebt, sich ihm förmlich an den Hals wirft und ihn sogar durch Geld zu fesseln sucht; ein Graf, welcher die Hand dieser Marquise begehrt, obgleich er um ihre Neigung zu dem Secretär weiss: alle diese Figuren sind ebenso unmoralisch als die höchst prosaische Nutzanwendung des Stücks, alles sei durch Geld zu erreichen. Die ungeschickte Zusammenfügung dieses zweideutigen Materials vermehrt den ästhetischen Widerwillen, welchen es erregt.

„La suerte sin esperanza" ist eine Bigamiegeschichte in der Art von Tárrega's „El esposo fingido": unter den sonstigen romantischen Zuthaten befindet sich das beliebte Gottesgericht, bei welchem die Heldin in Ritterrüstung erscheint. Der Stoff ist ein novellistischer, die Führung der Handlung eine höchst mangelhafte; von raschem dramatischen Fortschreiten hatten diese Valencianer keinen Begriff. Auch

eine gewisse Roheit der Gesinnung wohnt denselben beinahe stets inne.

„La vida y muerte de San Luis Bertran" ist als Werk Aguilar's bei Gelegenheit der Feierlichkeiten zu Ehren der Seligsprechung dieses Heiligen gedruckt worden; später wurde es fälschlicherweise in dem 26. Bande der „*Comedias nuevas escogidas*" als Arbeit Moreto's veröffentlicht. Es hat ganz die chronikartige, zerrissene Handlung der Heiligencomödien Lope de Vega's, und die Fabel selbst entzieht sich jeder Kritik. Der sonst im allgemeinen maassvolle Dichter hat hier dem Pöbel in ausgedehntester Weise seinen Tribut darbringen müssen.

Ein Genosse des heiligen Luis Bertran, der Patriarch und Erzbischof Don Juan de Ribera, hat unserm Dichter den Stoff zu einer weitern Heiligencomödie „El gran Patriarca Don Juan de Ribera" geliefert. Die Handlung ist weniger buntscheckig als diejenige von „San Luis Bertran", leidet aber dafür wahrhaft an Marasmus und erregt das unerquickliche Gefühl der Langeweile.

Aguilar zeigt in seinen bessern Dramen eine gewisse künstlerische Besonnenheit, welche seinen Collegen mangelt. Allerdings wird — da er kein wirklich grosser Dichter war — seine Diction hierdurch ungünstig beeinflusst, indem sie ein verhältnissmässig mattes Gepräge zur Schau trägt. Auch hat er leider öfters dem herrschenden rohen Geschmacke seinen Tribut gezollt und hierdurch seinem sanftern Naturell Gewalt angethan, ohne das wahre tragische Interesse zu erzielen. Seine Dramen „El mercader amante", „La Gitana melancólica" und „Los amantes de Cartago" werden indessen stets Marksteine der frühesten Periode des spanischen Nationalschauspiels bleiben.

Ricardo de Turia.

Ueber die Persönlichkeit, welche unter diesem Pseudonym schrieb, sind die Biographen uneinig; ein Theil derselben will darunter Don Luis Ferrer de Cardona, Statthalter von Valencia

(gest. 1641), der andere Theil Don Pedro Rejaule y Toledo, einen berühmten Rechtsgelehrten, verstanden wissen. Die Gründe, welche für die letztere Annahme sprechen, wären überwiegend, wenn nicht Don Pedro's angeblicher Vater, der Doctor Mateo Rejaule, nach Jimeno 1582, nach Mesonero Romanos sogar erst 1602 geboren wäre: vielleicht liesse sich, nach Barrera's Anregung, dieser Widerspruch durch die Annahme heben, dass unser Dichter nicht der Sohn, sondern ein Bruder des Doctors Mateo gewesen sei. Die Bedeutung Don Pedro's als Dramatiker rechtfertigt indessen kaum weitläufige Betrachtungen über seine Identität; gehen wir deshalb zu seinen Werken über, welche sämmtlich — soweit sie uns erhalten sind — in dem bereits angezogenen Sammelbande „*Norte de la poesía española*" Aufnahme gefunden haben. Als Einleitung zu deren Besprechung möge der Umstand Erwähnung finden, dass der Dichter eine Art Apologie der spanischen Nationalcomödie vorausgeschickt hat, welche in der Behauptung gipfelt, die neue Comödie sei eigentlich Tragicomödie, habe also das Recht, Ernst und Scherz zu mischen, und diese Mischung sei ein gegenseitiges Durchdringen, nicht ein Nebeneinanderliegen dieser Gegensätze. Sein weiteres Hauptargument ist dasjenige Lope de Vega's, dass das Volk Geschmack daran finde und dass der Dichter diesem souveränen Volkswillen Rechnung tragen müsse.

Das bekannteste Stück Ricardo de Turia's ist „La burladora burlada". — Cintio, ein junger Caballero, verliebt sich in die schöne Isbella, während Isbella's Bruder Julio eine heftige Leidenschaft für Laura, die Freundin seiner Schwester, fasst. Die Herzen beider Damen sind jedoch schon vergeben, denn Isbella schwärmt für einen interessanten Fremden, Lisardo, während Laura ihr Herz einem Freunde Cintio's, Leonardo, geschenkt hat. Bedenkt man, dass zu diesen Neigungen noch diejenige der Mutter Isbella's und Julio's zu Cintio hinzutritt und dass sich unter den Damen und Liebhabern nächtlicherweile zwei grosse Scenen im Garten mit den durch die Dunkelheit bedingten Verwechselungen abspielen, so wird man sich einen Begriff von dem entstehenden Wirrwarr machen können. Derselbe gipfelt sonderbarerweise darin, dass die Damen ihre begünstigten Liebhaber einzulassen glauben, aber

zu ihrem Schrecken finden, dass sie getäuscht worden sind, und dass die irrthümlich Beglückten — obwohl durch die Erreichung ihrer Wünsche abgekühlt — sich schliesslich aus Gewissenhaftigkeit in das Joch der Ehe begeben. Damit sind jedoch nur zwei beiderseits widerwillige Vermählungen zu Stande gekommen.

Die Handlung ist verwirrt, die Katastrophe moralisch und künstlerisch gleich ungerechtfertigt. Von Charakterzeichnung ist keine Spur vorhanden. Die Sprache ist cultistisch angehaucht und die Versification oft so dilettantenhaft, dass man an verschiedenen Stellen deutlich erkennt, wie der Reim Wendungen herbeiführt, welche sich den vorhergehenden Gedanken des Dichters nicht logisch anschliessen.

Besser ist „La belígera Española". Dieses Drama behandelt den Aufstand der Araucaner, welcher den General Valdivia das Leben kostete. Die Hauptepisoden bilden die Vertheidigung der Stadt Concepcion durch eine spanische Amazone, Doña Mencía de Nidos, sowie deren Ueberrumpelung des Kaziken Lautaro, welcher sich in ein Fort zurückgezogen hatte. Die Charaktere der wilden Araucaner und der spanischen Heldin treten kräftig hervor und dürfen als das Hauptverdienst des Stückes gelten.

„La fé pagada" hat einen höchst abenteuerlichen, geradezu unsinnigen Novellenstoff, aus lauter Zufällen zusammengesetzt; wo der Dichter eine Person braucht, führt er sie einfach zu Wasser oder zu Lande hin und erzielt dadurch die merkwürdigsten Zusammentreffen. Als Kunststücke können solche gewaltthätige Transporte gewiss nicht betrachtet werden. Noch schlimmer aber als die rohe Mache, sind die rohen Gesinnungen des Dichters. Ausser einem zweimaligen Vergewaltigungsversuche an einer edeln Dame, tritt und beisst ein Fürst seinen Diener aus dem einfachen Grunde, dass ihm dieser eine unangenehme Nachricht bringt. Diese Roheit tritt noch auffälliger in dem geradezu abscheulichen Drama: „El triunfante martirio y gloriosa muerte de San Vicente" hervor. Wir sehen auf der Bühne Folgendes. Der Heilige hängt an einem Pfahl, die Henker ziehen ihn an den Füssen und geisseln ihn; dann ist er an einen Haspel angebunden und wird von den Henkern mit Kardätschen gestrichen; dann liegt er auf einem Bette mit Eisenspitzen, unter welchem

Feuer angelegt wird, und als er auch hier seine Fassung nicht verliert, stürzt der Präfect auf ihn los und zerfleischt ihn mit den Zähnen („arremétele á bocados" ist die Bühnenweisung); schliesslich werden seine Füsse in einen Stock gezwängt und sein Körper auf scharfen Steinen herumgewälzt. Nimmt man dazu die Visionen Christi, vieler Engel, des viel später lebenden heiligen Vicente Ferrer u. s. w., so kann man sich die „Olla podrida" vorstellen, welche uns der „Dichter" (!) hier vorsetzt.

Die Prüfung der erwähnten vier Dramen Ricardo de Turia's hinterlässt, kurz gesagt, den Eindruck, als ob der Verleger des Bandes „*Norte de la poesía española*" dieselben nur in seine Sammlung aufgenommen hätte, um dem jedenfalls hochangesehenen und einflussreichen Verfasser eine schmeichlerische Huldigung darzubringen.

Carlos Boyl.

Don Carlos Boyl Vives de Canesmas wurde etwa 1560 zu Valencia als Sohn Don Valeriano Boyl's, Feudalherrn von Masmagrell, geboren. Er erbte diese Herrschaft, gab sich mit Talent und Eifer der Dichtkunst hin und wurde Mitglied der „Academia de los Nocturnos". Sein Tod erfolgte am 24. Februar 1621 in seiner Vaterstadt.

Nur eine Comödie dieses Dichters, „El marido asegurado", ist auf uns gekommen; eine andere, „El pastor de Menandra", scheint verloren gegangen zu sein. „El marido asegurado" ist unsers Erachtens von Mesonero Romanos übermässig gepriesen worden; wir glauben dem Leser durch eine kurze Inhaltsangabe des Stücks die Berechtigung dieser Meinung nachweisen zu können.

König Sigismundo von Neapel hat sich mit der Prinzessin Menandra von Sicilien durch Vollmacht vermählt. Als die Flotte schon in Sicht ist, welche die neue Königin nach Neapel bringt, theilt Sigismundo seinem Vertrauten, dem Grafen Manfredo mit, er habe beschlossen, seine Gemahlin vor thatsächlicher Vollziehung der Ehe gründlich zu prüfen, indem er mit

ihm — dem Grafen — die Rollen tausche. Diesen Plan bringt Sigismundo in unbarmherzigster Weise zur Ausführung. Nicht allein ist Manfredo selbstverständlich nur dem Namen nach Menandra's Gemahl, sondern Sigismundo macht ihr in seiner Grafenrolle Liebesanträge, welche er durch die Behauptung unterstützt, der angebliche König sei in die als seine Schwester geltende Prinzessin Fulgencia verliebt. Da Manfredo und Fulgencia sich wirklich lieben, so findet die arme Menandra Grund genug, dieser Verleumdung Glauben zu schenken. Sigismundo spielt nun seinen letzten, wahrhaft teuflischen Trumpf aus: er facht Menandra's Eifersucht derart an, dass sie seinem Rathe, Fulgencia eigenhändig zu vergiften, Gehör schenkt. Der Plan wird entdeckt und die Königin zum Tode verurtheilt. Hier ist aber der Höhepunkt der unhaltbaren Situation; die Wahrheit kommt an den Tag, Sigismundo ist glücklich über die Standhaftigkeit seiner Gemahlin, und der Graf Manfredo erhält die Hand Fulgencia's.

Diese Handlung ist nicht allein eine wahre Tortur, sondern auch höchst unwahrscheinlich. Die Charaktere sind dagegen kräftig herausgebracht, die Sprache ist schön. Das Stück hat eine grosse Familienähnlichkeit mit denjenigen Don Guillem de Castro's, sogar einzelne Lieblingsausdrücke dieses Dichters, wie „abismo", „brava cosa" u. s. w., finden sich zu öftern malen. Offenbar war der Dichter ein Bewunderer seines grossen Mitbürgers.

In dem Bande „*Norte de la poesía española*", in welchem „El marido asegurado" abgedruckt ist, findet sich auch ein Gedicht Boyl's an einen Licentiaten, welcher Comödien zu verfassen wünschte. Die darin aufgestellten Regeln sind jedoch besonderer Erwähnung nicht werth. — Vielleicht dürfte es noch interessiren, dass Alonso de Osuna, ein ungefähr 1640 blühender Dramatiker, in seinem Schauspiele „El pronóstico de Cádiz" den Dichter Tárrega als Autor des „Marido asegurado" bezeichnet. Die Stelle lautet:

De Tárrega una comedia
del marido asegurado.

Miguel Beneyto

ist der letzte der hier zu erwähnenden Theaterdichter von Valencia. Ueber sein Leben fehlen uns Nachrichten; es ist nur bekannt, dass auch er Mitglied der „Academia de los Nocturnos" war. Nur eine Comödie desselben ist auf uns gekommen; ihr Titel ist:

„El hijo obediente". — Ein Kaiser von Griechenland soll nach dem Tode seiner Gemahlin, welche ihm das Reich zugebracht hatte, die Regierung seinem Sohne Leon übergeben. Dieser Abdankungszwang kränkt ihn so tief, dass er dem neuen Herrscher nach dem Leben stellt und selbst dann in diesen Mordgedanken verharrt, als Leon die Kaiserkrone vor versammeltem Volk ausgeschlagen und wieder auf des Vaters Haupt gesetzt hat. Er wird in seinen Plänen von dem Verräther Mauricio unterstützt, welcher den Hintergedanken hegt, beide Kaiser aus dem Wege zu schaffen, um selbst den Thron zu besteigen. Mauricio bedient sich dazu der schönen Irene, welche ihn liebt, während ihr der Kaiser seine Huldigungen darbringt. Das Schicksal spielt aber den Gegenzug aus, dass Mauricio nicht Irene, sondern Rosaura, die Geliebte Leon's begehrt und deshalb Irene aus Eifersucht wechselnd seine Pläne fördert und durchkreuzt. Nach vielen Verwickelungen rettet Leon das Leben seines in die Gewalt Mauricio's gerathenen Vaters dadurch, dass er Mauricio seine Rosaura überliefert. Dieses höchste Kindesopfer erweicht endlich des Vaters steinernes Herz. Rosaura wird aus den Händen Mauricio's durch ihren aus einem Feldzuge zurückkehrenden Bruder Rosauro befreit und mit Leon verbunden. Rosauro erhält Irene's Hand, und der Verräther Mauricio wird verbannt. — Das Stück hat schöne Verse, aber es fehlt ihm Tiefe und poetisches Feuer. Auch der Stoff leidet in der Ausführung an dem Mangel intensiven Interesses, wenn auch die einzelnen Situationen klug ausgedacht sind.

Dieses einzig erhaltene Schauspiel Beneyto's setzt seine dichterische Bedeutung in kein allzu helles Licht, darf aber, angesichts der Ungleichheit der Dramen altspanischer Dichter, kein abschliessendes Urtheil über dieselbe begründen.

Der Doctor Fray Alonso Ramon (Remon).

Cervantes in seinem „*Viaje al Parnaso*“ lobt diesen Dichter überschwänglich und erwähnt ihn nochmals in der Vorrede zu seinen „*Ocho Comedias etc.*“ (1615) als „denjenigen, dessen Werke nach denen des grossen Lope die meisten gewesen seien“. Auch Lope de Vega spielt im „*Laurel de Apolo*“ lobend auf diese Fruchtbarkeit an. Das gewichtigste Zeugniss für die Beliebtheit des Doctors findet sich aber in Don Francisco de Quevedo's bekanntem Schelmenromane „*La vida del gran tacaño*“. Hier heisst es: „Ich erinnere mich, dass damals nichts geschätzt wurde, als Comödien des guten Lope de Vega und diejenigen Ramon's.“

Wahrhaft unbegreiflich erscheint es, dass uns von einem so berühmten und fruchtbaren Dichter nur fünf Comödien erhalten sind. Zwei derselben sind dem Verfasser zu Gesicht gekommen: „Las tres mujeres en una“, welche weiter unten ausführlich besprochen werden soll und:

„El Santo sin nacer y Mártir sin morir“. Den Heiligencomödien der Valencianer und vielen der Lope'schen ist dieses Drama bedeutend überlegen. Hiermit ist allerdings nicht gesagt, dass es ein gutes ist: eine Bigamiegeschichte, ein Mannweib, welches als Bandit ins Gebirge geht, das Märtyrerthum des Heiligen in Marokko, wo man ihm buchstäblich ein Schloss vor den Mund legt, bilden die Hauptbestandtheile der Handlung. Die üblichen Visionen und Mirakel fehlen nicht, auch ein komischer Laienbruder ergötzt das Publikum. Da der Held, der heilige Raimund, ein Bruder des Barmherzigkeitsordens war, welchem unser Dichter angehörte, so darf das Drama wohl als Gelegenheitsstück betrachtet und der darin enthaltene Unsinn grösstentheils auf die zur Dramatisirung vorliegende Legende selbst geschoben werden. Der antithetische Titel findet seine Erklärung darin, dass der Heilige erst nach dem Tode seiner Mutter deren Schooss gewaltsam entrissen und später in Marokko wie ein Märtyrer gefoltert wurde, ohne den Tod zu erleiden.

Ueber des Doctors andere, auf uns gekommene Comödien finden sich folgende Notizen:

„El español entre todas las naciones“, zwei Theile. Diese Dramen schildern die wunderbaren Reisen des Licen-

tiaten Pedro Ordoñez de Ceballos, Verfasser des bekannten Buches „*El viaje del mundo*“, gedruckt zu Madrid 1614. Nach dem übereinstimmenden Urtheile von Schack und Mesonero Romanos, sind dieselben ein Gewebe von unsinnigen Erfindungen, ein Fehler, welcher wohl zum grössten Theile dem benutzten Material zugeschrieben werden darf. — Das Gleiche mag von „El sitio de Mons por el Duque de Alba“ gelten, denn an einer ähnlichen Aufgabe, „El sitio de Bredá“, ist selbst der grosse Calderon gescheitert.

Jedenfalls aber ist Schack's kaum weniger geringschätziges Urtheil über:

„Las tres mujeres en una“ durchaus ungerechtfertigt, wie wir dem Leser durch eine ausführliche Analyse darzuthun gedenken. — Don Beltran, ein mit den Schlichen der Hauptstadt wenig vertrauter Caballero aus Leon, kommt nach Madrid, um die Verleihung eines Santiago-Ordenskleides zu betreiben. In seiner Begleitung befindet sich ein geriebener Diener, Berenguel, welcher ihm unter andern guten Rathschlägen auch denjenigen ertheilt, sich schwerhörig zu stellen, um den Gesinnungen seiner Umgebung auf die Spur zu kommen. Kaum ist Don Beltran in einer neugemietheten Wohnung im Hause einer scheinheiligen Witwe, Dorotea, abgestiegen, als ihn Marcelo, ein früherer Bekannter aus Leon, aufs herzlichste begrüsst. Dieser Marcelo ist der Liebhaber Dorotea's, und da er den Eindruck des schmucken Fremden auf die innerlich leichtfertige Witwe fürchtet, geräth er auf den Gedanken, Beltran durch Zusammenführung mit einem vergnügungssüchtigen jungen Pflastertreter, Hortensio, auf den Weg anderweitiger Zerstreuungen zu lenken. Diesem letztern wirft er als Lockspeise hin, Beltran erscheine sehr geeignet, als Gatte die Ehre seiner (Hortensio's) Schwester Teodora wiederherzustellen, welche durch die Nichterfüllung eines ihr von dem Grafen Leonardo gegebenen Eheversprechens etwas gelitten hat. Hortensio bedarf jedoch dieses Köders nicht, denn er empfindet sofort eine aufrichtige Zuneigung zu Beltran, welche er auf jede Weise zu bethätigen sucht. Die gleiche Sympathie stellt sich bei Dorotea ein, welche als Hauswirthin erscheint, um den neuen Miether zu begrüssen. Als Marcelo dies bemerkt, beruhigt ihn die schlaue Witwe mit der Andeutung, sie wolle dem Neuling, sowie Hortensio —

der sich inzwischen für sie entflammt hat — „nur die Federn ausrupfen, um sein Bett damit zu füttern". Alle diese Gesinnungen und Pläne behorcht Beltran, da sich niemand vor ihm in Acht nimmt, und dankt Berenguel für den ertheilten vortrefflichen Rath. Ist indessen sein leicht bewegliches Herz bis jetzt frei geblieben, so hat doch seine Stunde geschlagen. Auf einem Ausgange begegnet er — ohne sie zu kennen — ebenderselben Teodora, Schwester Hortensio's, von welcher Marcelo gesprochen. Trotzdem sie mit dem Schleier verhüllt ist, entzückt ihn ihre Figur und Unterhaltung aufs höchste. Teodora erwidert diese plötzliche Neigung, und obwohl Berenguel versucht, sie durch Herabsetzung der materiellen Verhältnisse seines Herrn abzuschrecken, geht sie so weit, diesem ihre Hand anzubieten. Als Unterpfand dieses Versprechens übergibt sie ihm zwei kostbare Ringe, wodurch sich Beltran aufs höchste geschmeichelt fühlt, obgleich ihm Berenguel eine schlimme Enttäuschung prophezeit. Bald aber erhalten wir eine Probe von Beltran's wetterwendischem Charakter, denn Teodora erscheint kurz nach ihrem Abgange von neuem, aber unverhüllt in einer Sänfte, und sein Herz fliegt ihr abermals zu, ohne dass er die geringste Ahnung ihrer Identität mit der Verhüllten hat. Er geht in seiner Schwärmerei so weit, dass er die Fiction der Schwerhörigkeit fallen lässt und Teodora gegen eine Bandschleife die von ihr selbst als Verhüllte erhaltenen Ringe zum Geschenk macht. Einestheils schmeichelt dies Teodora, anderntheils wird sie (wie Tirso's „Celosa de sí misma") auf sich selbst eifersüchtig und empfängt einen schlechten Begriff von der Standhaftigkeit ihres Anbeters. Da sie von weitem ihren Bruder kommen sieht, findet für diesmal die Unterredung ein Ende.

Zweiter Act. Teodora hat als Verhüllte Beltran ein Stelldichein im Park gegeben. Im Verlaufe der Unterredung verlobt sie sich mit ihm und fragt dann nach dem Verbleib ihrer zwei Ringe. Berenguel deutet an, sein Herr habe sie aus Noth veräussert, worauf Teodora ihm eine goldene Kette schenkt und sich dagegen die Bandschleife (ihre eigene Gunstbezeigung als Unverhüllte) ausbittet. Nach widerwilliger Gewährung ihres Wunsches seitens Beltran's, geht sie ab. Nun erscheint Hortensio, vertraut dem neuen Freunde an, dass er der schönen Witwe (Dorotea) nachstelle, gibt aber

sein Wort, hiervon abzulassen, als er hört, sie sei die Geliebte Marcelo's. Beltran geht ab, und Hortensio, welcher Marcelo in Begleitung zweier Bravos von weitem kommen sieht, verbirgt sich hinter einigen Bäumen, um zu sehen, was derselbe vorhat. Durch sein Lauschen erfährt er, wie Marcelo, von rasender Eifersucht auf Beltran gequält, die zwei Bravos besticht, diesen nächtlicherweile zu überfallen. Er hört ferner, wie Marcelo die alsbald erscheinende Witwe mit Schmähworten empfängt und wie diese — allein geblieben — schwört, sich an dem ungetreuen Liebhaber durch Verheirathung mit Berenguel zu rächen. Hortensio nimmt sich vor, Beltran vor dem geplanten Attentat zu schützen, und geht ab. Teodora hat unterdessen Beltran im Namen der Unverhüllten ein Stelldichein bestimmt, dessen Ergebniss das gleiche ist wie bei derselben Veranlassung in ihrer Schleierrolle: Beltran reicht ihr auch in der Doppelrolle die Hand als Gatte. Gleichzeitig weist er ihr, um seine Würdigkeit darzuthun, das gerade erhaltene Decret vor, durch welches er zum Santiago-Ritter ernannt wird. Sie bittet sich nun die goldene Kette aus, welche sie ihm als Verhüllte gegeben, und Beltran kann ihr dies nicht abschlagen. Hierauf verabschiedet sie sich, und Beltran geht nach Hause. Dort hat sich unterdessen sein treuer Freund Hortensio aufgestellt, beim Erscheinen Marcelo's mit seinen Bravos sich für Beltran ausgegeben, die beiden Valientes in die Flucht geschlagen und Marcelo heftige Vorwürfe über seine Hinterlist gemacht. Bei dem dazukommenden Beltran gibt er vor, der Streit habe auf einem Misverständnisse beruht, aber die vor dem anscheinend Schwerhörigen stattfindenden Auseinandersetzungen klären diesen über die Wahrheit auf. Nach Abgang Marcelo's kann sich Beltran nicht enthalten, Hortensio für seine Grossherzigkeit zu danken und ihm zu enthüllen, was an seinem vermeintlichen Körpergebrechen ist. Gleichzeitig bietet er ihm aus überfliessender Dankbarkeit an, sich mit seiner Schwester Teodora zu vermählen, obgleich er den Flecken auf ihrer Ehre kennt und sogar von Hortensio nochmals darauf aufmerksam gemacht wird. Da er nicht weiss, dass Teodora, seine Verhüllte und seine Unverhüllte identisch sind, so hat er hiermit das dritte Eheversprechen gegeben. Glücklicherweise sind es „Tres mujeres en una", sonst möchte

das Prognostikon Berenguel's, man könne ihn vielleicht noch als armen Sünder auf dem Esel des Büttels reiten sehen, leicht eintreffen können.

Dritter Act. Um den Flecken auf der Ehre seiner Verlobten auszuwaschen, ehe er ihr die Hand reicht, fordert Beltran den Grafen Leonardo zum Duell und tödtet ihn. Marcelo hat unterdessen Beltran's Verzeihung erbeten und von diesem das Versprechen der Hand einer seiner bisherigen Bräute — der Verhüllten oder der Unverhüllten — erhalten. Dorotea, welche wieder daran denkt, Berenguel für ihren vorher geliebten Marcelo zu verlassen, wird durch des Letztern jetzt übermüthiges Benehmen davon abgebracht (siehe den Abdruck der betreffenden Scene, S. 259). — Hortensio hat inzwischen seine Schwester von ihrer Verlobung mit seinem Freunde Don Beltran (den sie als solchen nicht kennt) benachrichtigt. Diese erklärt, sie habe sich bereits mit einem Andern verlobt und sucht, da Hortensio dies nicht gelten lassen will, Beltran als Verhüllte auf. Sie klagt ihm ihre Verlegenheit, aber der wankelmüthige Liebhaber erklärt ihr kurzweg, er sei anderweitig versprochen. Teodora glaubt anfänglich, dies beziehe sich auf sie selbst als Unverhüllte, klärt ihn über diese Doppelrolle auf, ist aber ausser sich, als er auf seinem Standpunkte verharrt und sich nicht entblödet, ihr die Heirath mit Marcelo vorzuschlagen. Rasend eilt sie nach Hause, erklärt ihrem Bruder, sie willige jetzt in die Vermählung mit seinem Freunde, wirft sich in Hochzeitsschmuck und steht, gleich dem Bräutigam, wie vom Donner gerührt, als die Begegnung und gegenseitige Erkennung stattfindet. Marcelo kommt auf diese Art um die versprochene Braut und will sich wieder Dorotea zuwenden, aber diese hat sich inzwischen mit Berenguel geeinigt. Don Beltran aber hat seine drei Eheversprechen zufälligerweise durch eine Heirath erfüllen können.

Wie man sieht, ist dies eine reiche, originell erfundene und belustigende Handlung. Dass Teodora bewusstermeise die Rollen zweier Bräute spielt, während sie unbewusst auch die dritte ist, muss als eine köstliche Lustspielidee betrachtet werden. Zu bewundern ist ferner die sinnreiche Art, auf welche Beltran bis zum Schlusse im Dunkel über die Identität der drei Damen gehalten wird, denen er die Ehe versprochen hat. Sehr fein ist auch der Umstand motivirt,

dass die Verhüllte selbst bei wiederholter Begegnung den gleichen Eindruck auf Beltran macht als die Unverhüllte, von welcher er doch sicher weiss, dass sie schön ist, während er dies von der Verhüllten nur vermuthen kann: die Verhüllte beschenkt ihn jedesmal, während die Unverhüllte ihm diese Geschenke abverlangt; die Dankbarkeit hält also bei Beltran dem Entzücken über ein schönes Gesicht die Wage. Dass der geriebene Berenguel sehenden Auges in die Netze der leichtfertigen, scheinheiligen Witwe fällt, während Beltran trotz seines offenbaren Leichtsinns allen Verlegenheiten entgeht, ist allerdings weniger moralisch, als satirisch gedacht, jedenfalls aber von durchaus komischer Wirkung. — Sind auch die Glieder dieser sinnreichen Handlung nicht mit dem Geschick und der künstlerischen Besonnenheit mancher Dichter der Calderonperiode ineinander gefügt, so macht die Disposition doch einem unmittelbaren Schüler Lope de Vega's alle Ehre. Dabei ist die Sprache in Lope's Art frisch, schlagfertig und rein, die Versification flüssig. Dies mag nachfolgender Torso beweisen, welchen wir — der ausserordentlichen Seltenheit des Stücks halber — hier abdrucken wollen. Es ist eine Scene zwischen Dorotea und Marcelo.

Sale la viuda, en casa.

Dorotea.

Aunque enfadada del trato
de Marcelo, que se puso.
para vengarse de mí,
casi á revolver el mundo,
y ofendida de las lenguas
de aquellos dos disolutos
espadachines matantes,
gente de viento y de rumbo:
aunque yo por esquitarme
quise sacudir el luto
y poner sobre mis hombros
de otro casamiento el yugo —
ya estoy muy arrepentida;
de Berenguel abrenuncio
y vuélvome á mi Marcelo,
que al fin le he querido mucho.
Al fin habemos estado
de tres años los dos juntos,
y no se olvidan así
tantas memorias y gustos.
Olvidarse puede el padre,
hermano y hijo difunto,
el que me favoreció
y en honra y gloria me puso;
olvidarse puede el árbol
de sus flores y su fruto,
de su nobleza el leon
y de sus ojos el buho;
el mar de sus mismas olas,
y el tiempo de sus discursos,
pero no la voluntad
donde hay tres años de gusto. —
¡Oh quién viera á mi Marcelo!
¡Qué enojado le figuro,
qué celoso, qué agraviado,
hecho de Santo un Cartujo!
¡Qué mal debe estar conmigo,
cuando yo pintar procuro
su sombra en mi pensamiento,
que aún en sombra le dibujo!
Mas ¿no es éste? El es, ay Dios,

¡qué buen sobresalto y susto!
Loca estoy, llevarme pueden,
como á los locos, al Nuncio.
Miren ¡qué talle, qué gracia
entre lo bravo y robusto,
mal haya á quien mal pareces!
¡Cuál trae el cuello y los puños!
Bien parece que no ha andado
quien cual la nieve los puso;
estos seis dias en ellos
más es del ausencia, el luto.
¿Quién olvida á quien adora?
Olvidarse puede un mundo,
pero no la voluntad,
donde hay tres años de gusto.

Sale Marcelo. disimulado.

Marcelo (aparte).

¡Que no he podido salir
sin encontrarme con ésta!
Ya me es odiosa y molesta,
ya no la puedo sufrir.
Aquí un demonio parece:
¿qué parecerá despues?

Dorotea (aparte).

Quiérome echar á sus piés,
que aún más respeto merece. —
(alto) *Señor del alma que tienes*
presa, cautiva y rendida,
dueño propio de mi vida
que con tu vida entretienes;
rey de aquesta libertad,
alcaide deste albedrío,
capitan deste navío,
príncipe desta ciudad:
no te admires, no te asombres,
si por quitarte el enojo,
en mi corazon te alojo
con tan diferentes nombres.
Testigos hago á los cielos,
cuyas luces lo han notado,
si los celos que te he dado,
no son más amor que celos.
Acaba de consolarme,
que todo fué un disparate;
si no quieres que me mate,
vuelve siquiera á mirarme.
¿Cómo? ¿Que podrás dejarme?
¿Una fé tan conocida
ansí se olvida?

Marcelo.

Viuda grave y reverenda,
con tus tocas cual mortaja,
el tono á la voz le baja,
porque nadie nos entienda.
Advierte, que pasó en risa
la antigua melancolía,
vuélvete, por vida mia,
á tus vísperas y misa.
Guarda á tu estado decoro,
sé de solo Dios esclava,
que yo que por ti lloraba,
ya no lloro.
Ya á puro martirizarme
con los celos y el tormento,
diste vado al sentimiento
y veniste á consolarme;
al desengaño rendí
la fé que me gobernaba,
y todo lo que te amaba,
todo eso te aborrecí.
Busqué otro nuevo tesoro
y otra voluntad y fé,
que como ya la hallé,
ya no lloro.
No nos cansemos, que es vano
en cosa tan enfadosa;
á otra más rica y hermosa
he dado el alma y la mano.
Con esto el dolor allano,
y la primera herida
ansí se olvida.

Dorotea.

¿Que a otra quieres?

Marcelo.

Sí.

Dorotea.

¿No me has de querer más?

Marcelo.

No.

Dorotea.
¡Que hay quien me aborrezca!

Marcelo.
Yo.

Dorotea.
¡Que tú quieres mal!

Marcelo.
¡A tí! etc.

Was die Charaktere des Stücks betrifft, so sind dieselben etwas zweideutig, und in der Art der Tirso de Molina'schen recht wetterwendisch. Auch einige Einzelheiten, wie die Eifersucht Teodora's auf sich selbst (siehe Tirso's „La celosa de sí misma") und andere, erinnern an diesen Collegen unsers Dichters.

Bei der grossen Verschiedenheit, welche die Werke jedes spanischen Dramatikers unter einander zeigen, kann man ohne Zwang annehmen, dass der Dichter einer so geistreichen Comödie, wie es „Las tres mujeres en una" ist, nicht allein schlechtere, sondern auch noch bessere Werke hervorgebracht haben mag. Es scheint demnach, dass Schack's absprechendes Urtheil über Ramon — welches ausserdem den Meinungen der Zeitgenossen desselben stracks zuwiderläuft — einer genügenden Unterlage entbehrt.

Ueber die Stücke, welche unserm Dichter als Klostercollegen des Paters Tellez im zweiten Bande der Comödien dieses letztern möglicherweise angehören könnten, soll an dem betreffenden Orte gesprochen werden.

Der Pater Ramon war aus Vara de Rey (bei Cuenca) gebürtig, wurde später Doctor der Theologie und — gleich Pater Gabriel Tellez — Mönch im Kloster der barmherzigen Brüder zu Madrid. Sein Tod erfolgte zwischen 1630 und 1633, nachdem er schon lange vorher das Comödienschreiben mit dem Verfassen ascetischer und historischer Schriften vertauscht hatte.

Miguel Sanchez,

von seinen Zeitgenossen „der Göttliche" benannt, wurde zu Piedrahita geboren. Er studirte die geistlichen Wissenschaften und war später Secretär des Bischofs von Cuenca. Er starb zu Plasencia. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

fällt aber sicher zwischen 1615 und 1630. Auch von diesem Liebling seiner Mitlebenden hat uns das Schicksal wenig gegönnt, denn nur zwei unzweifelhaft von ihm verfasste Dramen sind auf uns gekommen, welche hier einer Besprechung unterzogen werden sollen.

„La guarda cuidadosa.“ — Nisea, die Tochter eines angesehenen Edelmanns, Leucato, hat bei einem zeitweiligen Aufenthalte in Valencia einen jungen Caballero dieser Stadt, Florencio, kennen und lieben gelernt. Dieses Herzensverhältniss hat durch die Rückkehr Leucato's und Nisea's in ihre Heimat eine Unterbrechung erlitten, aber der Letztern Schönheit hat auch hier einen glühenden Anbeter gefunden, und zwar niemand Geringern als den Fürsten des Landes selbst. Allerdings stellt dieser nur ihrer Tugend nach, aber selbst wenn er die Absicht hegte, sie auf seinen Thron zu erheben, würde er kein Gehör finden, da sie nur von schwermüthigen Erinnerungen an ihre valencianische Liebe lebt. Florencio, welcher sich in derselben Sehnsucht verzehrt, ist heimlich aus seiner Vaterstadt entwichen, um die Geliebte aufzusuchen. Das Schicksal gibt ihm Bitterkeit und Glück aus einem Becher zu kosten, denn in der Nähe des Leucato'schen Landhauses stürzt er vom Pferde und wird in bewusstlosem Zustande dorthin verbracht. Nisea ist aufs höchste überrascht, als sie in dem Verunglückten ihren Florencio erkennt, und dieser glaubt im Paradiese zu sein, als er beim Erwachen aus seiner Ohnmacht die Geliebte erblickt. Bald aber fällt er aus allen seinen Himmeln, als er vernimmt, dass ihm an dem Landesfürsten ein Nebenbuhler erstanden sei. Sein erster Impuls ist, sofort nach Valencia zurückzukehren, aber die Nachricht, dass ein neuer Jagdhüter angestellt werden solle, bringt ihn auf den Gedanken, in dieser Rolle die Pläne seines mächtigen Mitbewerbers zu beobachten und zu vereiteln. Durch die Vermittelung seines Vertrauten Ariadeno, welcher in die persönlichen Dienste des Fürsten tritt und zum zweiten Aufpasser wird, erlangt er das erstrebte Amt. Der vereinten Aufmerksamkeit Florencio's und Ariadeno's gelingt es nun, alle Anschläge ihres Herrn auf Nisea zu durchkreuzen, bis letztere denselben nach mehrfachen Zwischenfällen ein plötzliches Ende bereitet, indem sie mit Hintansetzung jeder Rücksicht ihren fürstlichen Verfolger auf die schärfste Art zurecht-

weist. Im Bewusstsein seiner Schuld, verstummt dieser für den Augenblick, sinnt aber auf Rache und fasst schliesslich den eigenthümlichen Gedanken, seine Beleidigerin durch Liebesanträge seitens eines möglichst niedrigen Verehrers zu kränken. Ariadeno bringt sofort die Rede auf den angeblichen Jagdhüter, welchen er als einen unübertrefflichen Schelmen bezeichnet; er fügt bei, dass der Scherz noch gelungener ausfallen würde, wenn man Nisea glauben mache, dieser gewöhnliche Mensch sei ein verkleideter Caballero aus Spanien, der wegen eines Duellmordes habe fliehen müssen. Nach und nach wird sogar der Name Florencio festgestellt, und dazu ist es höchste Zeit, denn Florela, ein Bauernmädchen, welches sich in den angeblichen Jagdhüter verliebt und seinen Stand und Plan bei einem nächtlichen Zwiegespräche desselben mit Nisea durch Lauschen erfahren hat, entdeckt dem Fürsten alles. Dieser glaubt natürlich, Ariadeno habe ihr die ganze Geschichte nach Verabredung aufgebunden, und unterstützt die vermeinte Chimäre bei Leucato aufs nachdrücklichste. Als letzterer hierauf wahrnimmt, dass Nisea Florencio liebt, glaubt er seine Ehre am besten zu wahren, indem er sie veranlasst, sich sofort heimlich mit dem Manne ihres Herzens zu vermählen. Als der Fürst davon hört, geräth er ausser sich, will Florencio's vermeintliche Niedrigkeit aufdecken, wird aber von Allen dementirt. Florencio macht schliesslich seiner Verwirrung ein Ende, indem er ihm insgeheim die Wahrheit gesteht, worauf er Verzeihung unter der Bedingung erhält, dass er Nisea den beabsichtigt gewesenen Rachestreich nicht verrathe.

Wenn auch die Lösung des Knotens keine allzu wahrscheinliche ist, so zeigt doch die Handlung im allgemeinen logische Führung und künstlerisches Maass, vielleicht sogar etwas zu viel des letztern. Ebenso ist die Sprache rein und edel, lässt aber dramatisches Feuer vermissen.

Sehr ähnlich im allgemeinen Tone ist „La isla bárbara". — König Normando hat in auffälliger Weise der schönen Nisida, einer Palastdame seiner Gemahlin, den Hof gemacht und hierdurch besonders den Unwillen des Bruders der Angebeteten, Vitelio, auf sich gezogen. Um den unbequemen Späher aus dem Wege zu räumen, lässt ihn der König während einer Seefahrt auf einer von Barbaren bewohnten Insel

aussetzen. Diese Wilden haben die Gewohnheit, jeden landenden Fremden zu tödten, aber Vitelio entgeht dem gleichen Schicksale in folgender Weise. Die rechtmässige Königin Troila ist von ihrem Halbbruder Drusilo des Throns beraubt und mit der Absicht, sie zu ermorden, bis an den Strand verfolgt worden, wo sich Vitelio aufhält. Dieser gibt, obgleich er Troila seinen Beistand verspricht, bei Ankunft Drusilo's vor, er habe deren weitere Flucht verhindert, um sie ihm auszuliefern. Nachdem er sich hierdurch in das Vertrauen des Tyrannen eingeschlichen, veranlasst er durch die falsche Vorspiegelung, Normando's Schiff liege noch in einer nahen Bucht, den grössten Theil der beutegierigen Barbaren zur Aufsuchung desselben. Alsdann stürzt er sich mit dem Schwerte in der Hand auf die wenigen Zurückgebliebenen, treibt sie in die Flucht, nimmt den König gefangen und bietet Troila dessen Leben an. Diese ist grossmüthig genug, den Usurpator zu schonen, und benutzt die günstige Gelegenheit nur dazu, sich mit Vitelio in eine unzugängliche Höhle zurückzuziehen. — Unterdessen nimmt am Hofe Normando's die Königin dessen Abwesenheit wahr, die verhasste Nebenbuhlerin unschädlich zu machen, indem sie dieselbe einem Vertrauten übergibt, mit dem Befehle, sie fern von der Hauptstadt zu ermorden. Dieser kann es jedoch nicht über sich gewinnen, das Blut der Unschuldigen zu vergiessen, und setzt sie auf der Barbareninsel aus. Dort wird sie von dem Usurpator Drusilo aufgefunden. Ihre Schönheit und Weiblichkeit bestrickt des Barbaren Herz derart, dass er um ihrer Liebe willen Troila das Reich zurückgeben will und sogar bei diesem Entschlusse beharrt, als er hört, Nisida sei heimlich mit Emilio vermählt, einem Grossen Normando's, der, von letzterm verfolgt, ebenfalls auf die Barbareninsel geflüchtet ist. Da König Normando und seine Gemahlin auf der Suche nach Nisida auf die gleiche Insel verschlagen und gefangen eingebracht werden, so hätte Vitelio, der als Gemahl Troila's König der Barbaren geworden ist, die Rache an seinem treulosen Monarchen in der Hand. Statt dessen wirft er sich ihm loyal zu Füssen und tritt Drusilo das Barbarenreich ab, um mit Troila in sein Vaterland zurückzukehren. Drusilo ist von dieser Grossherzigkeit so gerührt, dass er ihm gelobt, nicht als König, sondern nur als sein Statthalter zu regieren.

Welchem Deutschen fällt bei der Barbareninsel, deren Bewohner jeden ankommenden Fremden tödten, bei König Drusilo, dessen Wildheit durch eine schöne Frau gebändigt wird, die nicht seine Gemahlin werden kann, endlich aber hauptsächlich bei dem versöhnenden Schlusse nicht unsers Goethe „Iphigenie auf Tauris“ ein? Gerade dieses versöhnende Ausklingen, welches der von Goethe benutzten griechischen Sage fehlt, stellt eine Ideenverbindung zwischen dem „göttlichen“ Miguel Sanchez und unserm Goethe her, die nur durch Geistesverwandtschaft zu erklären ist, denn es wäre geradezu ungereimt, anzunehmen, Goethe habe eine Ahnung von dem Sanchez'schen Drama gehabt. Auch die maassvolle, classisch reine Sprache unsers Sanchez klingt an diejenige der Goethe'schen Iphigenie an. Hier hört natürlich der Vergleich auf, denn die Gedankentiefe des Deutschen hat Sanchez bei weitem nicht erreicht. Aber immerhin ist durch diese Erwägungen der Anhaltspunkt gegeben, warum seine Zeitgenossen unsern Dichter „den Göttlichen“ nannten.

Man sieht, mit Cervantes' Barbareninsel in „Pérsiles y Segismunda“ hat das Stück nichts gemein, im Gegentheil ist dessen Handlung eine durchaus originelle, wenn auch etwas abenteuerliche. Dass es unserm Sanchez gehört, steht ausser Zweifel, denn ist es auch in den „*Doce Comedias de varios Autores*“, Tortosa 1638, unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt, so geben verschiedene alte Manuscripte ausdrücklich Sanchez als Autor an, ganz abgesehen davon, dass es schon dem Stile nach unmöglich von Lope herrühren kann.

Auf die beiden besprochenen Dramen, „La guarda cuidadosa“ und „La isla bárbara“, wird sich, wenn nicht zufällig ein weiterer Fund gemacht werden sollte, das Urtheil der Nachwelt über den „göttlichen“ Miguel Sanchez gründen müssen. Es bleibt uns deshalb über seine dichterische Individualität nur Folgendes zu recapituliren. Sanchez' Stoffe sind etwas unwahrscheinlich und abenteuerlich, aber originell erfunden. Der Ideengang in denselben ist sehr eigenthümlich, die Sprache edel und maassvoll. Dass er seinen Beinamen „der Göttliche“ dieser classischen Ruhe und Reinheit zu verdanken hat, geht indirect auch aus des Italieners Fabio Franchi „*Ragguaglio di Parnasso*“ (verfasst 1635) hervor.

Hier heisst es: „Miguel Sanchez ... wünscht auch (von Apollo), dass vielen seiner Verse der Pelzrock angezogen werden möge, denn er weiss, dass sie frösteln.“ Was eben der Bewunderer an einem Dichter „göttlich“ oder „classisch“ findet, bezeichnet der Satiriker mit dem Attribut „frostig“.

In dem obenerwähnten Comödienbande „*Doce Comedias de varios Autores*“ (Tortosa 1638), in welchem „La isla bárbara“ abgedruckt ist, finden sich auch zwei unter dem Namen des „Licentiaten Juan Sanchez, gebürtig aus Piedrahita“, veröffentlichte Dramen: „El cerco de Túnez y Ganada de la Goleta por el Emperador Carlos Quinto“ und dessen Fortsetzung „Segunda parte del corsario Barbarroja y Huérfano desterrado“. Die Indicien, dass diese Stücke in dem gleichen Bande mit „La isla bárbara“ abgedruckt sind, dass der Autor den gleichen — übrigens sehr gewöhnlichen — Familiennamen „Sanchez“ trägt und als Eingeborener von Piedrahita bezeichnet wird, haben Barrera zu der bestimmten Behauptung verführt, diese Dramen seien Eigenthum unsers Miguel Sanchez. Abgesehen aber davon, dass in beiden der Verfasser ausdrücklich „Juan Sanchez“ genannt wird, zeigen dieselben eine derartige Verschiedenheit von den unzweifelhaften Schöpfungen unsers Miguel, dass das erwähnte äussere Moment (der Name Juan) zu einem durchaus conclusiven Beweise wird. So zeigen die beiden, im übrigen nicht verdienstlosen Stücke des Juan Sanchez eine zerhackte Handlung, unnöthige und schlecht eingefügte Episoden, an den Haaren herbeigezogenen Heiligenkram und eine unverantwortliche Menge Rodomontaden, Fehler, welche den zweifellosen Stücken unsers Miguel in keiner Weise vorzuwerfen sind. Wenn man daher auch annehmen darf, Juan Sanchez sei jedenfalls ein Landsmann, vielleicht sogar ein Verwandter unsers Miguel gewesen, so steht doch die vermeintliche Identität beider auf gar zu schwachen Füssen. —

Bei dieser Gelegenheit sei eine weitere, offenbar irrthümliche Angabe Barrera's richtig gestellt. Dieser Bibliograph führt die in der Osuna-Bibliothek handschriftlich vorhandene anonyme Comödie „El cerco de Túnez y Ganada de la Goleta por el Emperador Carlos Quinto“ als identisch mit derjenigen des Juan Sanchez auf. Die beiden Stücke sind aber, trotz des genau gleichen Titels, total verschieden,

was schon aus einer ganz oberflächlichen Vergleichung derselben zu ersehen ist.

Juan Grajales.

Tomás Tamayo de Vargas in seinem als Handschrift in der Nationalbibliothek zu Madrid aufbewahrten Werke „*Junta de libros*“ (1624) spricht von einem Licentiaten Juan de Grajales — Stiftungsgenosse in Osuna — als Autor des (wenn es nicht etwa, wie sich nach dem Titel wohl vermuthen liesse, mit dem gleich zu erwähnenden „Bastardo de Ceuta“ identisch ist. jetzt verlorenen) Dramas „La sangre encontrada“. Im sog. dritten Bande der Comödien Lope de Vega's wird als Verfasser der beiden Dramen über Rienzi der „Licentiat Juan Grajal“. im sog. fünften Bande der gleichen Sammlung als Autor des „Bastardo de Ceuta“ ein „Juan Grajales“, in dem Manuscript des „Rey por semejanza“ einfach ein „Grajales“ angegeben. Ausserdem spricht Rojas Villandrando in seinem „Viaje entretenido“ von einem „Grajales“, welcher gleichzeitig Schauspieler und Schauspieldichter gewesen sei. Was die verschiedenen Namensangaben betrifft. so wird man ohne übermässiges Bedenken annehmen dürfen, dieselben liessen sich auf „Juan Grajales“ vereinigen; schwieriger erscheint es. den Stiftungsgenossen in Osuna mit dem dichtenden Schauspieler zu identificiren. An der Hand des auf uns gekommenen spärlichen Materials lässt sich hierüber keine definitive Entscheidung fällen, deshalb muss es für unsere Zwecke genügen, dass die uns erhaltenen Dramen von Grajales, Grajal u. s. w. sehr wohl von einem Dichter herrühren können. Es sind die folgenden:

1) „La próspera fortuna del Caballero del Espíritu Santo“, erster Theil;
2) „La adversa fortuna del Caballero del Espíritu Santo“, zweiter Theil.

Diese beiden Dramen, welche den Lebenslauf des römischen Volkstribunen Nicola Rienzi behandeln, sind sowohl von Schack als von Mesonero Romanos mit grosser Geringschätzung besprochen worden. Wenn sich diese abfällige Beurtheilung nur auf den zweiten Theil bezöge, so könnte man allenfalls

dazu schweigen, denn obwohl auch dieser wahrhaft gross gedachte Scenen enthält, so ist die darin sich entwickelnde Erniedrigung des Charakters Rienzi's moralisch wie künstlerisch gleich unentschuldbar. Der erste Theil darf jedoch unter allen Umständen auf bessere Behandlung Anspruch machen, denn ist die Handlung auch chronikartig zerstückt, so sind viele Scenen schön versificirt und von packendem Interesse. Auch in der Charakterschilderung hat der Dichter in der Figur des Rienzi wahrhaft Grosses geleistet.

Der Inhalt dieses ersten Theils ist etwa folgender. Rom wird von zwei Senatoren regiert, welche allen Lastern fröhnen. Dies bringt den hochherzigen Nicola Rienzi auf den Gedanken, sich zum Dictator aufzuwerfen. Er ist von Natur aus auf eine solche Rolle angelegt, was uns durch den psychologischen Zug nahe gebracht wird, dass er sich öfters in der Hallucination befindet, er sei bereits Senator von Rom. Eine Gelegenheit zur Verwirklichung seines Plans bietet die Aufführung eines Schauspiels vor Senatoren und Volk, in welchem Nicola den Julius Cäsar vorstellen soll. Statt aber seine Rolle aufzusagen, richtet er eine feurige, zur Freiheit auffordernde Rede an das römische Volk, welches sich begeistert erhebt, ihn zum Tribunen ausruft und die Senatoren verjagt. Als Tribun erregt Nicola durch seine Regententugenden die Bewunderung Aller und erklärt durch ein Edict Rom wieder zur Hauptstadt der Welt. Sein Ehrgeiz ist nun befriedigt, er sehnt sich nach ehelichem Glück und trotzt die Hand seiner Geliebten Laurencia, deren Vater, einem reichen und stolzen Patricier ab. Laurencia weiss indessen nicht, dass Nicola, der Tribun, mit ihrem frühern Geliebten eine und dieselbe Person ist, und lässt sich von Nicola, der ihre Standhaftigkeit auf die Probe stellen will, in letzterer Rolle entführen. Auf seine weitere Veranstaltung wird sie von der Nachtrunde festgenommen und mit dem Tode bedroht, falls sie nicht einwillige, dem Dictator die Hand zu reichen. Sie wird gleichzeitig verständigt, dass ihr Geliebter erdrosselt worden sei, wovon sie sich durch Aufziehen eines Vorhangs überzeugen könne. Der Vorhang geht auf und zeigt Laurencia den Geliebten auf einem Thronsessel, mit den Abzeichen seiner Dictatorwürde geschmückt: eine schöne Belohnung ihrer Liebe und Standhaftigkeit. Mit letzterer Eigenschaft geht aber auch

bei ihr eine gewisse Willkürlichkeit Hand in Hand; sie lässt bald nach ihrer Vermählung einen römischen Edelmann ohne Richterspruch tödten. Nicola lässt sie verhaften und zum Tode verurtheilen, aber das Volk befreit sie, dringt in den Palast und will den Tribunen zum Kaiser ausrufen. Mit seiner Ablehnung dieser Würde schliesst der erste Theil. Als Illustrationen des Charakters und der Regierung Nicola's sind verschiedene Episoden eingeschaltet, welche wir der Kürze halber übergehen.

Schon aus dieser bündigen Skizze wird der Leser ersehen, dass hier von einem unbedeutenden Stücke nicht die Rede sein kann. Der Stoff ist ein grosser, und wäre er in die richtige dramatische Form gegossen, so dürfte das Drama als eins der bemerkenswerthesten der zeitgenössischen Bühnendichtung bezeichnet werden. Auf diese Bezeichnung hat aber unbedingt das jetzt zu besprechende Drama unsers Dichters,

3) „El Bastardo de Ceuta", Anspruch. Hier haben wir einen packenden, wenn auch theilweise unschönen Stoff, die Handlung entwickelt sich logisch, von Anfang an strebt alles der Katastrophe — der Bestrafung des Fähnrichs Gomez de Melo durch die Frucht seiner Schandthat — zu, die Sprache ist feurig und leidenschaftlich, die Charaktere sind kräftig herausgebracht. — Der Fähnrich Gomez de Melo in Ceuta hatte vor langen Jahren während eines nächtlichen Alarms Elena, die schöne Gemahlin seines Hauptmanns Melendez, im Schlafe umarmt und vergewaltigt. Die Frucht dieses Verbrechens ist ein Sohn, Rodrigo, welcher als Sohn des Hauptmanns erzogen wird, aber seinem vermeinten Vater weder die schuldige Achtung erweist, noch bei diesem wahrhaft väterliche Liebe findet. Melendez selbst hat seinerzeit Fatima, eine edle Maurin, geliebt, die nach ihrer Trennung von ihm einen Sohn geboren hat, welcher den Namen Celin führt. Dieser ist zum Jüngling herangewachsen und gilt als einer der tapfersten Krieger in Tetuan, zwischen welcher Stadt und Ceuta beständige Reibereien und Scharmützel stattfinden. Auf diesen Umständen und dem Gegensatze der beiden Jünglinge in ihren Gefühlen für Melendez („La sangre encontrada" wäre hierfür, wie schon oben angedeutet, eine ganz passende Bezeichnung) ist die Handlung aufgebaut. Um kurz zu sein, beschränken wir uns auf Angabe der Katastrophe. Der Haupt-

mann erfährt durch Belauschen seiner unglücklichen Gemahlin im Traume und ihr darauffolgendes Geständniss die entsetzliche Wahrheit, und da ihm kurz zuvor sein vermeinter Sohn Rodrigo mit der grössten Unehrerbietigkeit begegnet ist, wählt er ihn zum Werkzeug seiner Rache an dessen eigenem Vater. Er sagt ihm, er sei in seiner Ehre beleidigt worden und verlangt, dass er diesen Beleidiger, den er ihm kommende Nacht zeigen wolle, auf der Stelle tödte. Rodrigo's gewaltsames Naturell scheut vor einer solchen That, welche ihm eine abermalige Verzeihung des oft gekränkten vermeinten Vaters eintragen soll, nicht zurück, und er ermordet unwissentlich in der Dunkelheit seinen wirklichen Vater, den Fähnrich, welchen ihm der Hauptmann als Gegenstand seiner Rache bezeichnet. Rodrigo wird für diese That von dem Commandanten von Ceuta verbannt, Elena nimmt als Sühne für ihr unabsichtliches Vergehen den Schleier, Celin und Fatima lassen sich taufen und ersetzen dem Hauptmann die erlittenen Verluste an Familiengliedern. Mit einem Hinweis auf die afrikanische Expedition des unglücklichen Königs Sebastian von Portugal schliesst das Stück, welches unsere Theilnahme in hohem Grade erregt hat. Es ist in Rivadeneyra's Bibliothek verdientermaassen neu gedruckt worden. — Dagegen findet sich

4) „El Rey por semejanza" nur in einer Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid und soll deshalb mit grösserer Ausführlichkeit behandelt werden. — Der christliche (!) König Antiochus von Assyrien, ein gewaltthätiger Wüstling, liebt Julia, eine Hofdame seiner Gemahlin. Als letztere hierüber ihre Eifersucht kundgibt, verabreicht er ihr einen Backenstreich. Ausser sich vor Wuth, veranlasst die Beschimpfte ihren Vetter und Anbeter Roberto, den angesehensten Grossen des Reichs, den Mord des Königs zu unternehmen, und verspricht ihm für den Fall des Gelingens ihre Hand. Eine Jagd bietet Roberto Gelegenheit zur Ausführung der That; er stürzt Antiochus einen Felsen herab in einen Fluss, in dessen Wogen der unglückliche Monarch verschwindet. Kaum hat die Königin das Vorgefallene vernommen, so bereut sie ihre Raschheit, und dieses Gefühl steigert sich, als ihr ein Vertrauter ankündigt, die Grossen des Reichs hätten beschlossen, sie und Roberto, als des Mordes ihres Königs verdächtig, zu verhaften. Jetzt aber greift der Zufall zu ihren

Gunsten ein; sie sieht einen Hirten des Weges daherkommen, dessen Gesicht und Gestalt genau diejenigen ihres Gemahls sind. Anfänglich zweifelt sie, ob nicht Antiochus doch lebe und diese Verkleidung angenommen habe, hört aber bald im Gespräch mit dem Neuangekommenen, dass er Altemio, Sohn Rifeo's, eines Landmanns sei, und eines Jugendstreichs halber dem Zorne seines Vaters aus dem Wege gehen wolle. Nach einiger Ueberlegung beschliesst sie, Altemio das Vorgefallene zu offenbaren und ihn an Stelle ihres verstorbenen Gemahls zu setzen. Sie kehrt an den Hof zurück, und als die Granden sie mit Roberto verhaften wollen, tritt Altemio im Königsornate plötzlich unter die Versammlung. Alle stehen wie vom Donner gerührt, am meisten Roberto. Das Erstaunen wächst, als der Pseudokönig nach Erzählung seiner angeblichen Abenteuer Alle wohlwollend behandelt, und überhaupt einen Schleier über alles Vergangene breitet.

Zweiter Act. Altemio bricht durchaus mit den lasterhaften Gewohnheiten seines Vorgängers und zeigt sich bei jeder Gelegenheit als grossherziger, aber strenger Fürst. So lässt er, nachdem er gehört, seine Grossen bedrückten ihre Vasallen durch ungerechte Steuern, erstere zusammenberufen, um ihnen gleichfalls eine Steuer aufzulegen. Als sich die übermüthigen Edelleute hiergegen auflehnen, schreckt er sie durch Errichtung eines Schaffots in Gehorsam zurück, erwirbt aber Aller Herzen, indem er seinen Sieg nicht durch Auflegung der angedrohten Contribution, sondern nur dadurch ausnutzt, dass er die Gedemüthigten veranlasst, ihren Vasallen die übermässigen Auflagen zu erlassen. Schwieriger ist seine Stellung gegenüber der Königin. Er hat sie liebgewonnen, gibt ihr dies zu verstehen, wird abgewiesen und versucht nun mit der Finte durchzudringen, er sei Antiochus, nicht Altemio, wie er vorgegeben. Um dies festzustellen, kommt die Königin auf den Gedanken, seinen Vater Rifeo in den Palast zu berufen.

Dritter Act. Rifeo wird mit Altemio zusammengebracht, aber letzterer hat den Plan der Königin durchschaut und behandelt seinen Vater als Fremden. Schon ist die Königin überzeugt, sie habe wirklich ihren frühern Gemahl vor sich, als in Altemio's jeder Falschheit abholdem Herzen die Kindesliebe das Uebergewicht gewinnt. Er umarmt seinen Vater und enthüllt die Wahrheit. Dies scheint aber jetzt der Königin

unpolitisch; durch gegentheilige Behauptung bringt sie den armen Rifeo abermals in die grösste Verwirrung und befiehlt ihm schliesslich, den Palast sofort zu verlassen und über alles Gehörte das tiefste Stillschweigen zu beobachten. Obgleich sich Altemio der Königin gegenüber jetzt blossgestellt fühlt, scheut sein unerschrockenes Herz nicht vor einem Zusammenstosse mit derselben zurück, bei welchem die Gerechtigkeit ins Spiel kommt. Der junge Erbprinz, ihr Sohn, hat im Palast ein Liebesverbrechen begangen und sich, als Altemio seine Verhaftung befiehlt, in die Gemächer seiner Mutter zurückgezogen. In diesen nimmt ihm der Pseudokönig persönlich das Schwert ab, trotz heftigsten Widerstandes der Königin, welcher in der Drohung gipfelt, seinen wahren Stand zu offenbaren. Seine unerschütterliche Kaltblütigkeit bringt sie aber zur Vernunft zurück und veranlasst sie, das entscheidende Wort ungesprochen zu lassen. Bald zeigt sich die Richtigkeit dieses Entschlusses. Der Sultan von Aegypten, mit welchem Antiochus kurz vor seinem Tode einen schimpflichen Frieden geschlossen hatte, sendet eine Gesandtschaft zur Ratification desselben. Altemio zerreisst jedoch in patriotischer Entrüstung die entwürdigende Urkunde und fordert seine Grossen — in erster Linie den verhafteten Prinzen — auf, mit ihm in den Krieg gegen Aegypten zu ziehen. Seine Heldenseele reisst Alle mit sich fort, er bringt ein mächtiges Heer zusammen, erficht einen glänzenden Sieg unter der Kreuzesfahne gegen die Ungläubigen, und wird nun durch die Liebe der Königin, die er durch seine hohen Mannestugenden endlich errungen, in Wahrheit zu dem, was er bisher geschienen — ihr Gemahl.

Es mag noch bemerkt werden, dass in dem Manuscript dieser Comödie in der Nationalbibliothek zu Madrid die Ueberschrift des ersten Acts einfach „por Grajales“ lautet, während vor dem zweiten Acte ein loses Blatt mit Personenverzeichniss eingeschoben ist, welches Lope de Vega als Verfasser bezeichnet. Da dieses Blatt jedoch von anderer, wenn auch contemporärer Hand geschrieben scheint, so ist nicht an eine wirkliche Autorschaft Lope's, sondern einfach an eine jener in der altspanischen Dramatik allzu häufig vorkommenden Deckungen der Producte von Dichtern zweiten Ranges mit der Flagge des vergötterten Lope zu denken.

Grajales war ein nachdenkender, talentvoller Dichter, dessen geistige Aehnlichkeit mit dem bald zu besprechenden Licentiaten del Poyo sofort auffällt.

Der Licentiat Mejía de la Cerda.

Von diesem Dichter ist nichts bekannt, als dass er Beamter der Kanzlei zu Valladolid war. Sein einziges auf uns gekommenes Drama:

„Tragedia famosa de Doña Ines de Castro, Reina de Portugal" ist in dem mehrerwähnten sog. dritten Bande der Comödien von Lope de Vega abgedruckt und verdient eine kurze Besprechung. — Der Prinz Don Pedro von Portugal unterhält nach dem Tode seiner ersten, ungeliebten Gemahlin ein zärtliches Verhältniss mit der edeln und tugendhaften Doña Ines de Castro. Als ihm sein Vater, König Alfons, die Vermählung mit einer Infantin von Aragon vorschlägt, weist der Prinz diesen Antrag unter Vorschützung seines Abscheues vor einer zweiten unglücklichen Ehe zurück, vermählt sich aber heimlich mit Doña Ines. Don Rodrigo, ein verschmähter Anbeter der letztern, unterrichtet den König aus Rache von dem wahren Grunde der Weigerung des Prinzen, was Alfonso so erzürnt, dass er seinen Sohn vom Hofe verbannt. Damit hat er jedoch wenig erreicht, denn Don Pedro lebt ebenso glücklich auf dem Lande in den Armen seiner schönen Gemahlin. Um die Liebenden zu trennen, muss der König ein neues Mittel ergreifen; er schreibt dem Prinzen, Aragon habe Portugal wegen Verschmähung der vorgeschlagenen Heirath den Krieg erklärt, und er — der Urheber dieses Zerwürfnisses — möge auch diesen Krieg führen helfen. Don Pedro folgt dem Ruf der Ehre, und der König benutzt seine Abwesenheit, um in Begleitung seiner Rathgeber in Doña Ines' Landhaus einzudringen, mit der Absicht, sie zu tödten. Die rührenden Bitten der unschuldigen Gemahlin seines Sohnes und ihrer unmündigen Kinder erweichen des Monarchen Herz, aber seine Rathgeber drängen ihn derart zur Härte, dass er — wie Pontius Pilatus — seine Hände über die zu begehende Mordthat wäscht. Rodrigo, welcher

als der Vornehmste der anwesenden Rathgeber zum Werkzeug der angeblichen Gerechtigkeit bestimmt worden ist, erdolcht Doña Ines, nachdem er vergebens versucht hat, sie durch Anerbieten der Verschonung in ihrer Gattentreue wankend zu machen. König Alfons stirbt kurz darauf, und Don Pedro will zu seiner Gemahlin zurückkehren. Aber schon auf dem Wege hört er eine Ballade von ihrem Tode singen, wird dann von der traurigen Wahrheit unterrichtet, sinkt in Ohnmacht und hat während derselben eine Vision der ermordeten Ines, welche ihn auffordert, ihren sterblichen Resten die gebührenden Ehren zu erweisen. Dies thut der von Schmerz und Rachegefühl durchwühlte Gatte, indem er ihren Leichnam öffentlich krönt und ihre Kinder zu Infanten erklärt.

Das Stück hat mehrere Episoden, wie die Liebe des Infanten Don Fernando, Sohn erster Ehe des Prinzen Don Pedro, zu Doña Ines, die Tödtung Rodrigo's durch das Söhnchen Doña Ines', die Verfolgung der Rathgeber des Königs u. s. w. Es ist ein beachtenswerthes Drama, besonders wenn man bedenkt, dass dasselbe nur etwa 30 Jahre von der „Nise lastimosa" und „Nise laureada" des Bermudez absteht, auf welches Stück in der Schlusszeile Bezug genommen wird. Allerdings ist dieser grosse Fortschritt nicht dem guten Licentiaten, sondern seinem Meister Lope de Vega zuzuschreiben.

Der Licentiat Damian Salustio del Poyo.

Dieser bedeutende und von seinen Zeitgenossen hochgeschätzte Dichter war aus Murcia gebürtig und lebte in Sevilla. Er war einer der beliebtesten Dramatiker zu Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, und seine Stücke scheinen gewöhnlich die Kasse der Theaterdirectoren gefüllt zu haben, wie aus einer Loa des Rojas Villandrando erhellt. Ausser den Lobeserhebungen dieses Rojas, denjenigen des Cervantes im „Viaje al Parnaso", des Lope de Vega in der Dedication seiner Comödie „Los muertos vivos" und im „Jardin", des Luis Velez in der „Baltasara" und der scherzhaften Erwähnung im „Ragguaglio di Parnasso" des Italieners Fabio Franchi, fehlen uns weitere Notizen über unsern Dichter.

Leider sind uns auch nur wenige seiner Dramen erhalten, aber glücklicherweise befinden sich darunter die von Lope de Vega an den beiden angezogenen Stellen besonders hervorgehobenen Schauspiele:

„La próspera fortuna del famoso Ruy Lopez de Avalos el bueno" und „La adversa fortuna del muy noble Caballero Ruy Lopez de Avalos el bueno". Auf diese beiden Dramen wird sich demnach unsers Poyo Ruf in der Literaturgeschichte hauptsächlich stützen müssen. Sehen wir uns dieselben an.

„La próspera fortuna etc." — Der junge Ruy Lopez de Avalos befindet sich als Sklave Celinda's, der Geliebten des Königs Almanzor, in Granada, derselben Schönen, welche in der bekannten alten Ballade „*Mira, Zaide, que te aviso*" als Zaida erscheint. Der König bemerkt, dass Celinda den ritterlichen Christensklaven mit günstigen Augen ansieht, und veranlasst sie deshalb, ihn freizugeben. Celinda muss nach anfänglicher Weigerung nachgeben, entlässt Ruy, folgt ihm aber dann in männlicher Verkleidung nach, was Almanzor aufs höchste empört, da er Ruy fälschlicherweise für mitschuldig hält. Dieser gelangt nach Castilien, wo König Heinrich III. wegen der Thronfolge mit dem Herzog von Lancaster und dessen Tochter Catalina (Enkelin Pedro's des Grausamen), unterstützt von dem König von Portugal, Krieg führt. In einer Herberge trifft er auf den als Astrologen und Schwarzkünstler verrufenen Marquis Don Enrique de Villena, welcher ein Zauberstückchen zum besten gibt und Ruy das Horoskop stellt, er werde erst sehr hoch steigen, dann aber von grossem Unglück betroffen werden. Im Lager König Heinrich's führt sich Ruy durch einen genialen Feldzugsplan ein und steigt so rasch in seines Fürsten Gnade, dass ihn dieser bei den Friedensunterhandlungen mit der Infantin Catalina zuzieht. Diese Unterhandlungen scheitern jedoch, und der jüdische Leibarzt Heinrich's, Don Mair, will die Streitfrage jetzt durch Vergiftung des Königs mittels einer Arznei lösen. Als der Verräther aber in das Gemach Heinrich's eintreten will, fällt ein grosses Bild der Infantin Catalina, welches Ruy über die Thüre gehängt hatte, derart herunter, dass es den Eingang versperrt. (Eine ähnliche Scene findet sich in Tirso's „La prudencia en la mujer".) Der abergläubige Jude geräth in Verwirrung,

sein Verrath wird entdeckt und mit dem Tode bestraft. — Nach Ruy's Plan hat sich das castilianische Heer in Benavente eingeschlossen und wird von den übermächtigen Gegnern belagert; trotzdem vertraut der König seinem neuen Günstling den grössten Theil der Besatzung an, um gegen Almanzor zu kämpfen, welcher wegen der vermeinten Entführung Celinda's in Castilien eingefallen ist. Dieser erste Feldzug Ruy's fällt sehr glücklich aus, denn er zwingt den Maurenkönig, allen verübten Schaden zu ersetzen und Castilien Tribut zu zahlen. Einer seiner Neider, Don Gonzalo, lässt indessen König Heinrich durch Celinda verrätherischerweise mittheilen, die Expedition sei vollständig misglückt und das Heer vernichtet. Der König entschliesst sich deshalb, das belagerte Benavente heimlich zu verlassen, und Gonzalo lässt dies dem Herzog von Lancaster hinterbringen, damit derselbe Heinrich auf seinem Wege gefangen nehme. Die Ankunft Ruy's mit seinen siegreichen Truppen bewirkt indessen, dass nicht König Heinrich, sondern dessen Auflauerer, darunter der König von Portugal und der Herzog von Lancaster, in Gefangenschaft gerathen. Gonzalo's Verrath wird durch die ihm aufgezwungene Vermählung mit Celinda bestraft, während Ruy's Belohnung darin besteht, dass ihm der König seine fürstlichen Gefangenen schenkt. Ruy gibt dieselben frei und schlägt vor, das Schicksal des Kriegs durch einen Zweikampf zwischen ihm und dem englischen Admiral entscheiden zu lassen. Der Antrag findet Gehör, der Castilianer tödtet den Engländer, beendet den Streit damit zu Gunsten Heinrich's, räth diesem aber trotzdem, sich mit der Infantin Catalina zu vermählen, um einen wirklich dauerhaften Friedenszustand herzustellen. Der König geht nach einigem Zögern darauf ein und belohnt Ruy mit der Würde des Connetable von Castilien und der Hand seiner Jugendgespielin, der Gräfin Doña Elvira de Guevara.

„La adversa fortuna etc.“ — König Heinrich ist zu seinen Vätern versammelt worden, und bei Beginn unsers Dramas finden wir seinen Sohn, Johann II., unter einer Regentschaft, an deren Spitze Ruy Lopez steht. Der Ruhm des Helden ist auf seiner Höhe angelangt: der elfjährige König hält Ministerrath in seinem Hause und das Volk nennt ihn „den Guten“. Als Beispiel dieser Verehrung wird uns die Thatsache vorgeführt, dass ein wohlhabender Kaufmann in

seinem Testamente, mit Umgehung seines nächsten Erben, eines Neffen — Gil Parral — Ruy Lopez die unbeschränkte Verfügung über sein hinterlassenes Vermögen einräumt. Der Connetable rechtfertigt dieses Vertrauen, indem er Gil Parral die Erbschaft ausliefert, worüber letzterer so betroffen ist, dass er prophetischerweise für Ruy die Hälfte des Geldes für demselben etwa zustossende Unglücksfälle zurückzulegen verspricht. Ruy's Herzensgüte und Rechtschaffenheit haben nur einen Feind noch nicht besiegt: den unermüdlichen Verräther Don Gonzalo. Dieser versucht durch nächtliches Anschlagen von Pasquillen und andere Intriguen dem Connetable zu schaden, aber seine Bemühungen bleiben fruchtlos, bis Ruy, als Hofmeister des königlichen Knaben, dessen Zorn erregt, indem er ihm nächtliche Streifereien untersagt und seinen Lieblingspagen Don Alvaro de Luna für seinen (Johann's) Ungehorsam züchtigen lässt. Mit kindischer Starrköpfigkeit besteht nunmehr der junge Fürst auf vorzeitiger Mündigkeitserklärung. Die Regenten mit Ruy Lopez wagen keinen ernstlichen Widerstand, aber letzterer hat bald Ursache, seine Nachgiebigkeit zu bereuen, denn König Johann schenkt dem jetzt durch die günstigen Umstände neu ermuthigten Don Gonzalo Glauben, als dieser einen gefälschten Brief vorlegt, in welchem der Connetable dem König von Granada die Uebergabe Murcias verspricht. Ruy Lopez wird verhaftet, und schon hat der jugendliche König beschlossen, ihn enthaupten zu lassen, als Gil Parral seinen Wohlthäter aus dem glücklicherweise nur schwach bewachten Thurme rettet. In rasender Eile flüchtet der Befreite mit seiner treuen Gemahlin nach der Grenze von Aragon. Letztere stirbt aus Erschöpfung auf dem Wege, nachdem ihr im Traume von der allegorischen Figur Italiens der Ruhm ihrer Nachkommen prophezeit worden ist. Ruy kommt elend und verlassen in Valencia an, aber hier wendet sich sein Schicksal. Er findet den Schutz des jungen Königs Alonso und wird von demselben zum Grossmeister von Montesa, sowie später zum Oberrichter von Aragon ernannt. Auch in Castilien wendet sich jetzt alles zu seinen Gunsten. Seine Unschuld wird durch einen Process festgestellt, welchen Herrera — ein früher in seinen Diensten gestandener Caballero — mit Aufopferung seines ganzen Vermögens zu seinen Gunsten führt und gewinnt. Der Brieffälscher, ein Mit-

schuldiger Gonzalo's, wird hingerichtet und Gonzalo selbst von Herrera — nach einer vergeblichen Aufforderung zum Zweikampfe — niedergestochen. Sein aufgeopfertes Vermögen erhält Herrera durch den Käufer seiner Güter, den edeln Gil Parral, zurück. Nachdem auf diese Art Ruy's Charakter gereinigt ist, bereut der junge König von Castilien seine Uebereilung und macht deshalb, als er in Valencia zur Vermählung mit der Infantin von Aragon eintrifft, dem ehemaligen Connetable die verlockendsten Versprechungen. Dieser aber hat mit einmaligem Undank genug und bleibt in Aragon, wo er im Unglück Schutz und Verehrung gefunden hat.

Man sieht, dass beide Stücke den Lebenslauf des Helden schildern und mehr chronikartig als dramatisch verarbeitet sind. Diese Lebensläufe sind überhaupt in sämmtlichen uns erhaltenen Dramen des Dichters zu finden, wie aus der Besprechung der übrigen weiter unten hervorgehen wird. Dass dies als ein dramatischer Fehler betrachtet werden muss, ist sicher; ebenso sicher aber ist, dass eine solche Schöpfung, wenn sie wahrhaft gross gedacht, in reiner, würdiger Sprache geschrieben und mit kräftig gezeichneten Charakteren ausgestattet ist, doch einen wahren Kunstgenuss gewähren kann. Und dies ist entschieden bei den besprochenen Stücken der Fall, die deshalb zu den besten Dramen zweiten Ranges gezählt werden dürfen. Der erste Theil ist insofern vorzuziehen, als derselbe nach fortschreitender Erhebung des Helden mit dessen Verherrlichung endet, während der zweite Theil mit dem höchsten Glücke beginnt, bis zum tiefsten Elend fortschreitet, dann aber mit einem Glücke (wenn wir uns so ausdrücken dürfen) „zweiten Ranges" schliesst. Diesem Theile wird ausserdem von den Kritikern der Vorwurf gemacht, dass er Liebesepisoden ganz ausschliesse, was uns indessen kaum als ein Fehler erscheint, wenn das Interesse in so hohem Grade durch die politische Action gefesselt wird wie hier. Beide Theile sind von tiefem Ernste durchdrungen und entbehren des Gracioso, obgleich der Humor des Dichters sich — allerdings nur selten — doch Bahn zu brechen weiss, wo es ohne Störung der Handlung geschehen kann.

Das Schauspiel „Privanza y caida de Don Alvaro de Luna" ist eine naturgemässe Fortsetzung der beiden besprochenen Dramen. Es zeigt deshalb auch eine grosse Familienähn-

lichkeit mit denselben, nur sind seine Vorzüge geringer, seine Gebrechen grösser. Die Begebenheiten folgen haufenweise aufeinander und zwischeneinander wie in unsers Goethe „Götz von Berlichingen". Dies gibt der Handlung einen gewissen Anstrich von Ungeschlachtheit und Verwirrung, die für den Leser leider noch dadurch vermehrt wird, dass der Text von Druckfehlern und Verstümmelungen wimmelt. Das Stück entbehrt — wie „La adversa fortuna etc." — der Liebesepisoden. Die Sprache ist kräftig, die Charaktere sind eckig scharf gezeichnet, und das Ganze durchdringt der gewohnte tiefe Ernst unsers Dichters.

„La corona pretendida y el Rey perseguido" ist ein historisches Schauspiel, welches einen grossen Theil der Regierung Alfonso's des Weisen umfasst. Es beginnt mit einer ebenso lebhaften als derben Studentenscene in Palencia. Hierhin hat sich Alfonso als Kronprinz incognito begeben, wird aber — warum, wird nicht gesagt — von den Studenten auf die unwürdigste Weise verspottet und insultirt. Der peinliche Auftritt findet ein Ende durch die Ankunft des Infanten Philipp, welcher Alfonso die Nachricht überbringt, dass sein Vater Ferdinand III. verschieden und er demnach König geworden ist. Kurz darauf erscheint Violante von Aragon, die verstossene Gemahlin Alfonso's, in Studententracht, um diesem bittere Vorwürfe über seine neue Verlobung mit der Prinzessin Christine von Norwegen zu machen und ihm gleichzeitig anzudeuten, dass der Anlass zu ihrer Repudiation durch eingetretene Schwangerschaft in Wegfall gekommen sei. Alfonso begrüsst diese Nachricht mit Freuden, da er Violante wirklich liebt, geräth aber in die grösste Verlegenheit, als ihm die Ankunft Christinens angekündigt wird. Violante's heftiges Temperament findet einen — allerdings gewaltsamen — Ausweg aus dieser Klemme, indem sie die norwegische Prinzessin sammt ihrer Begleitung gröblich beschimpft. Dies hat zur Folge, dass sich Christine mit dem ebenfalls misvergnügten Infanten Philipp verlobt und zur Rache verbündet, worauf der letztere den Maurenkönig Abenjussuf von Marokko herbeizurufen beschliesst. Dieser schändliche Plan wird Alfonso durch die Kaiserin von Konstantinopel hinterbracht, welcher er in grossmüthigster Weise das Lösegeld für ihren in türkischer Gefangenschaft schmachtenden Gemahl zur Verfügung

stellt. Philipp wird bald darauf von dem Kronprinzen Sancho infolge eines gehabten Wortwechsels ermordet. Die Lage Alfonso's wird jedoch hierdurch nicht besser, denn der ehrgeizige Sancho — wissend, dass ihm Abenjussuf feindselig gesinnt ist — geräth auf den Gedanken, sich bei demselben für Philipp auszugeben und mit seiner Hülfe die Krone Spaniens auf sein Haupt zu setzen. König Alfonso hat aber unterdessen ein stattliches Heer zusammengebracht, erringt einen glänzenden Sieg über die in Spanien eingefallenen Mauren, nimmt Abenjussuf und Sancho gefangen, zeigt aber seine Weisheit und Milde, indem er beide begnadigt.

Man sieht, dass es der Dichter mit der äusserlichen historischen Wahrheit nicht genau genommen hat, wohl aber ist das tiefernste Stück durchaus wahr in sich selbst. Wie die vorher besprochenen Dramen unsers Dichters, zeigt auch dieses eine chronikartige Behandlung des Stoffs, welche keine wahre dramatische Einheit aufkommen lässt; auch fehlt ihm der Gracioso, dessen Stelle die Studenten und einige derbe Bauern gelegentlich übernehmen. Die Charaktere sind lobenswerth gezeichnet, nur derjenige Sancho's scheint etwas ins Schlimme gemalt.

Am Schlusse des Manuscripts dieses Dramas in der Nationalbibliothek zu Madrid findet sich die Bemerkung: „Del Licenciado Poyo de Salamanca." Ist dieses „Salamanca" nicht vielleicht ein Irrthum des alten Copisten, welcher in dem Original eine Abkürzung für „Sevilla" — etwa „S^{a}" — für „Salamanca" las, so darf man annehmen, unser Dichter habe in Salamanca eine Zeit lang gelebt (vielleicht als Student) und dort das Stück verfasst, ein Umstand, welcher angesichts unserer dürftigen Lebensnotizen über Poyo immerhin von Interesse ist.

Von einem weitern historischen Schauspiele unsers Dichters, „El Saladino", ist uns in der im ersten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*" abgedruckten Comödie dreier Dichter „La Baltasara" ein kleines, wenig bemerkenswerthes Bruchstück erhalten.

„El premio de las letras por el Rey Don Felipe el Segundo" schildert den Lebenslauf des Cardinals Silicco, der von einem armen Landmanne zum Erzbischof von Toledo und Cardinal aufstieg. Das Stück ist durchaus trocken und pro-

saisch, in keiner Weise unsers Dichters würdig und deshalb wohl Tendenzdichtung.

„La vida y muerte de Judas" ist eins jener verschollen gewesenen Dramen, welche in des Verfassers „*Ocho Comedias desconocidas*" (Leipzig 1887) neu veröffentlicht worden sind. Wie schon der Titel andeutet, behandelt es ebenfalls einen Lebenslauf und zwar denjenigen des verrätherischen Apostels Judas. Der Dichter hat, was den Stoff angeht, die trübsten Quellen der Tradition benutzt. Er führt uns Judas als vermeintlichen Sohn des Herodes vor, der seinen Bruder Archelaus tödtet und der Königin einen Backenstreich verabreicht, da diese — durch seine Schlechtigkeiten gereizt — Herodes anvertraut hatte, er sei nicht ihr Sohn, sondern ein untergeschobener Findling. Er muss flüchten, leidet Schiffbruch und geräth in die Hände eines Räuberhauptmanns. Obgleich ihm dieser nur Gutes erweist, verräth er ihn dem Landpfleger Pilatus, erwirbt dadurch des Letztern Gunst und wird dessen Hausmeister. Als solcher tödtet er unwissentlich, wegen einiger von Pilatus' Gemahlin gewünschter Aepfel, seinen wirklichen Vater und heirathet alsdann dessen Witwe, seine Mutter. Als sich dieser Verwandtschaftsgrad bald darauf herausstellt, wirft er die Unglückliche in einen Brunnen und will sich erhängen. Sein früherer Gefährte Longinos hält ihn von dieser That ab, indem er ihm vorschlägt, Vergebung für seine Sünden durch Anschliessen an Christus zu suchen. Hierauf folgt der Verrath an dem Heilande und Judas' Selbstmord aus Reue über diese Schandthat.

Wäre dieses Skelet der Handlung einfach dramatisch ausgeführt, so hätte es wenig zu bedeuten gehabt, wenn das Stück in seiner Vergessenheit geblieben wäre. Was ihm aber einen höhern Werth verleiht, ist der tiefe Ernst, welcher dieses wie alle uns erhaltenen Dramen des Dichters durchzieht, und die erhabene poetische Intention, welche allerdings mehr angedeutet als ausgeführt ist. Der schlechteste aller Verbrecher ist hier das Werkzeug der göttlichen Vorsehung; ohne ihn wäre der Opfertod des Heilands nicht erfolgt, ohne ihn wäre demnach das Menschengeschlecht nicht von dem alten Fluche der Erbsünde erlöst worden. Dies wird uns stufenweise vorgeführt. Nach der Erzählung seiner Schandthaten vor dem Räuberhauptmann, bewegt ihn der heilige

Andreas, Johannes den Täufer, den Vorläufer Christi, aufzusuchen. Da dessen Beispiel und Lehre dem Verräther aber nicht zusagen, verlässt er ihn, begeht die oben erwähnten weitern Verbrechen und wird dann veranlasst, sich dem erhabensten Meister, Christus, anzuschliessen. Aber selbst dessen göttliches Vorbild veranlasst ihn nur zu der schändlichsten Schandthat, dem Verrath des unschuldigsten aller Menschen. Durch das ganze Stück hindurch wird auf Christus hingewiesen, und dieser Wink betreffs der eigentlichen poetischen Intention des Dichters tritt besonders gegen den Schluss hin wahrhaft drängend auf. Man beachte die Bekehrung des Malchas, die Melancholie der Gemahlin des Pilatus, den bedeutungsvollen Gesang der Musiker vor derselben, dazwischen die ausserhalb der Scene ertönenden Rufe des Volks um Vergiessung des unschuldigen Blutes; dann die düstere Rembrandt-Scene im Kerker, den Selbstmord des Judas und als Gegensatz zu dem Tode des schlechtesten, den glorreichen Opfertod des besten aller Menschen, welcher sich in der letzten Scene vollzieht und alles Vorhergegangene mit einem Glorienscheine überstrahlt! Dieser Schluss, die Erlösung der Menschheit, dieses Erscheinen des Erlösers in seiner glorreichsten Stunde, nachdem wir vorher stets nur von ihm gehört haben, ist entschieden die eigentliche Katastrophe des Stücks, zu welcher Judas nur der Hauptheb el war; sie nur gibt dem Drama die Weihe, welches es, seiner eigentlichen Fabel nach, nicht beanspruchen könnte.

Es ist zu bedauern, dass wir nicht eine grössere Anzahl Dramen unsers Dichters besitzen, und dennoch glauben wir, dass dieselben zu seiner Charakteristik nichts Weiteres beitragen würden. Er war eine durchaus ernste Natur; seine Conceptionen waren stets gross, seine Gedanken auch im einzelnen hoch und würdig. Aber mit diesen seelischen Eigenschaften hielt seine dichterische Schöpfungskraft nicht gleichen Schritt. Es fehlte ihm die Gabe, seine Stoffe zu concentriren, dramatisch zu verarbeiten, sie von unnöthigem Beiwerk freizuhalten und dadurch seinen poetischen Intentionen die Klarheit und Durchsichtigkeit zu verleihen, welche das Wesen eines Kunstwerks ersten Ranges ausmachen. Er besass den Blick des Adlers, aber nicht dessen Schwingen.

Alfonso Hurtado de Velarde.

Von diesem Dichter wissen wir nur, dass er Bürger der Stadt Guadalajara war und ausser dem uns erhaltenen Drama „Los siete infantes de Lara", mehrere andere verfasste, welche von seinen Zeitgenossen bewundert und gepriesen wurden. Inwiefern diese Lobsprüche gerechtfertigt waren, lässt sich bei der Ungleichheit der Schöpfungen altspanischer Dramatiker schwer beurtheilen: wir können nur feststellen, dass „Los siete infantes de Lara" im allgemeinen sich nicht über das Mittelgut erhebt, wenn auch einzelne geniale Züge darin nicht fehlen.

Luis Velez de Guevara.

Dieser beliebte und fruchtbare Dramatiker wurde zu Ecija, wahrscheinlich im Januar 1570 geboren. Er studirte die Rechte und kam sehr jung nach Madrid, um sich dort der Advocatur zu widmen. Im Jahre 1603 finden wir ihn als Gesellschaftscavalier des Grafen von Saldaña in Valladolid, 1608 jedoch wieder in der Hauptstadt. Sein heiterer, gutmüthiger Charakter und seine künstlerischen Gaben erwarben ihm die Freundschaft aller Kreise. Er vermählte sich 1609 oder 1610 mit Doña Ursula de Laguna, und dieser Ehe entsprosste eine zahlreiche Familie, unter anderm sein Sohn Juan Crisóstomo, der Erbe eines Theils des väterlichen Talents. Eine Folge dieses ehelichen Segens waren materielle Sorgen, welche sich ungeachtet der Protection des kunstsinnigen Königs Philipp IV. einstellten. Trotzdem ging der Dichter nach dem Tode seiner ersten Gemahlin eine zweite Ehe mit Doña María de Palacios ein. Der Tod ereilte ihn am 10. November 1644, allseitig betrauert und durch ein glänzendes Begräbniss geehrt. Was die Zahl seiner Werke anbetrifft, so hat er, ausser seinem berühmten Romane „*El diablo cojuelo*" (noch berühmter durch Lesage's Nachahmung desselben), sowie vielen Gedichten, weit über 400 Comödien geschrieben, wovon uns jedoch nur etwa der fünfte Theil erhalten ist; ausserdem hat er noch verschiedene Dramen in

Gemeinschaft mit andern Dichtern verfasst. Die Zahl von vierhundert hatte er schon 1637 — also sieben Jahre vor seinem Tode — erreicht, wie aus einer Rede hervorgeht, die er als Präsident einer in diesem Jahre vor König Philipp IV. abgehaltenen „Academia burlesca" hielt, deren Sitzungsbericht Herr Alfred Morel-Fatio in seinem verdienstvollen Werke „*L'Espagne au XVIe et XVIIe siècle*", Heilbronn 1878, veröffentlicht hat.

Unbedingt sein berühmtestes Stück ist die Tragödie: „Reinar despues de morir". — König Alfons von Portugal hat seinen Sohn Don Pedro ohne dessen Vorwissen mit der Infantin Blanca von Navarra verlobt und letztere nach Lissabon einholen lassen. Der Prinz ist jedoch bereits heimlich mit der schönen Doña Ines de Castro vermählt und theilt dies in offenster Weise der Infantin mit. Diese fühlt sich natürlich aufs höchste verletzt und beklagt sich bei König Alfons über den erlittenen Schimpf. Kurz entschlossen, reitet der Monarch mit seinem Gefolge nach dem Landhause Doña Ines', um die Verbindung derselben mit seinem Sohne auf irgendeine Weise zu lösen. Sein Zorn wird jedoch durch die Schönheit seiner Schwiegertochter und die kindliche Liebenswürdigkeit seiner beiden Enkelchen für dieses mal entwaffnet. Die Gefühle des Grossvaters sind selbstverständlich nicht diejenigen der verschmähten Braut; diese erneuert ihre Klagen und bringt den schwankenden Monarchen schliesslich dazu, die Verhaftung seines starrsinnigen Sohnes anzuordnen. Ein Wortwechsel, welcher bei Gelegenheit einer Jagd zwischen der Infantin und Doña Ines stattfindet, trägt weiter zur Erbitterung des Königs bei und führt ihn zu dem Entschlusse, der Sache auf irgendeine Weise ein Ende zu machen. Er erscheint deshalb abermals in Ines' Landhaus und lässt ihr die Wahl zwischen einem gewaltsamen Tode und der Cassation ihrer Vermählung mit dem Prinzen unter dem Vorwande einer nicht rechtzeitig eingeholten Dispensation. Die unglückliche Ines kann sich zu einer freiwilligen Trennung von dem geliebten Gatten nicht entschliessen, und erleidet deshalb ausserhalb der Scene den Tod durch die Hände der Minister Egas Coello und Alvar Gonzalez. Kurz darauf stirbt König Alfons, und der Prinz, welcher noch in vollständiger Unwissenheit des ihn betroffenen Verlustes lebt, ist glücklich in

dem Gedanken, seiner geliebten Gemahlin die Krone auf das schöne Haupt setzen zu können, als er die oft citirte alte Ballade von ihrem Tode singen hört, ein Zug, welchen der Dichter schon in Mejía de la Cerda's „Doña Ines de Castro" vorfand. Die hierdurch in Don Pedro erweckten trüben Ahnungen werden durch die Infantin bestätigt, welche ihn vor ihrer Rückkehr nach Navarra besucht. Er sinkt in Ohnmacht. Als er sich erholt, ist sein erster Gedanke die Rache an den Mördern, der zweite die Krönung seiner todten Gemahlin. Die letzte Scene des Dramas zeigt uns, wie er der starren Leiche die Königskrone von Portugal aufs Haupt setzt und ihr von seinen Grossen den Handkuss leisten lässt. Auf diese Art regiert — dem Titel gemäss — Doña Ines nach dem Tode.

Die Handlung des Stücks ist einheitlich und verhältnissmässig gut geführt, also in dieser Beziehung dem Trauerspiel des Mejía de la Cerda bedeutend überlegen. Dagegen entbehrt die Diction oft der Reinheit und zeigt offenbar schon die Einwirkungen Calderon's und der neuern dramatischen Schule überhaupt. Es scheint uns im allgemeinen, als ob das Stück etwas überschätzt würde.

Ebenfalls der portugiesischen Geschichte entnommen ist das Trauerspiel „El Rey Don Sebastian". Dasselbe spinnt den ersten Act des Lope'schen „La tragedia del Rey Don Sebastian etc." in drei Acte aus. Die Grundzüge der Handlung sind folgende. Der Jarife (Scherif) von Fez, Marokko und Tarudant wird von seinem Oheim Maluco der Krone beraubt. Er entflieht mit seinem Sohne Muley zu Schiffe, ungewiss, nach welcher Seite er sein Steuer drehen soll. Eine Unterredung mit seinen Christensklaven über ihre Herrscher bringt ihn zu dem Entschlusse, die Hülfe des jungen Königs Sebastian von Portugal anzurufen. Seine innere Stimme trügt ihn nicht, denn der thatendurstige Jüngling ergreift mit Begeisterung die Gelegenheit, sich militärischen Ruhm zu erwerben. Obgleich sein Oheim Philipp II. abmahnt, wird eine Flotte ausgerüstet, welche unter unheilverkündenden Zeichen in See sticht. Auch bei der Landung in Afrika wiederholen sich diese bösen Vorbedeutungen, aber der junge Held verliert den Muth selbst dann nicht, als ihm der Tod in Figur eines verschleierten Weibes erscheint. Sein Ungestüm erlaubt ihm nicht einmal, die Schlacht um zwei Stunden zu verschie-

ben, obgleich ihm dies allseitig angerathen wird, da sein Feind Maluco, sichern Nachrichten nach, nur noch diese Spanne Zeit zu leben hat. Der Uebermuth rächt sich, denn obgleich Maluco noch während der Schlacht wirklich den Geist aushaucht, ist das portugiesische Heer schon bis zur Vernichtung geschlagen. König Sebastian stirbt den Heldentod, der Jarife ertrinkt auf der Flucht, und Hamet, Bruder Maluco's, wird zum König von Fez ausgerufen. — Das Stück ist in durchaus würdigem Tone und reiner Sprache geschrieben, die Handlung wickelt sich folgerichtig ab, und die Charaktere sind lobenswerth gezeichnet. Eine Nachbildung hat Don Francisco de Villegas in seinem „Rey Don Sebastian y Portugués más heróico" (abgedruckt in den „*Comedias nuevas escogidas*", Band XIX) geliefert.

Von Dramen aus der altspanischen Geschichte sind folgende zu erwähnen:

„Si el caballo vos han muerto." — König Johann I. von Castilien sendet einem seiner hervorragendsten Vasallen, Don Pedro Gonzalez de Mendoza, ein ausgesuchtes andalusisches Pferd zum Geschenk und lässt ihm gleichzeitig entbieten, er werde auf seinem Wege nach Burgos — wo er seine Schwester, die Infantin María, im Kloster „Las Huelgas" unterzubringen gedenkt — wichtige Staatsgeschäfte mit ihm besprechen. Der König folgt seinem Boten bald nach und beräth sich mit Don Pedro über die Geltendmachung seiner Erbansprüche auf den portugiesischen Thron. Der alte Mendoza ist der Meinung, dass ohne Waffen kein Process unter Königen zu führen sei und dass deshalb ein castilianisches Heer in Portugal einrücken müsse. König Johann nimmt den Rathschlag des erfahrenen Edelmanns an, verfolgt das Unternehmen aber nur mit Lässigkeit, da er sich in die Liebesnetze Micol's, einer wunderbar schönen Jüdin, verstrickt hat. Diese Jüdin wurde vorher von dem herculischen Sohne Don Pedro's, Diagote, mit Liebesanträgen verfolgt, aber die Schönheit der Infantin María hat Micol aus seinem Herzen verdrängt. Desto lieberasender ist der König, und seine Leidenschaft wird selbst durch eine Erscheinung seines verstorbenen Vaters Heinrich II. nicht gedämpft, welche ihm Unglück in der ersten Schlacht verheisst, falls er von seiner gotteslästerlichen Liebe zu der Ungläubigen nicht ablasse. Die Prophezeiung bewahrheitet sich nur allzu bald. Kaum hat das castilianische Heer die por-

tugiesische Grenze überschritten, als es die Feinde zu Gesicht bekommt. Gegen den Rath des alten Mendoza gibt der König dem Drängen Diagote's und der andern jüngern Edelleute so weit nach, dass er seine ermüdeten Truppen die in günstiger Stellung befindlichen Portugiesen sofort angreifen lässt. Die Schlacht (von Aljubarrota) geht verloren, und der König, welchem das Pferd getödtet worden ist, schwebt in höchster Gefahr, als ihm der alte Mendoza das seinerzeit zum Geschenk erhaltene andalusische Ross zuführt und ihm damit die Flucht ermöglicht. Kaum ist er glücklich bei dem zurückgebliebenen Reste seiner Truppen angelangt, als er bemerkt, wie unter dem Schalle gedämpfter Trompeten die Leiche seines Retters Don Pedro de Mendoza erscheint, auf einem Pferde festgebunden, welches Diagote am Zügel führt. Der dankbare Monarch weiss nun die Aufopferung seines treuesten Vasallen nicht besser zu ehren, als dass er dessen Sohn mit der Hand der Infantin beschenkt. — Das Stück ist auch unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt worden, aber die Autorschaft unsers Luis Velez scheint aus innern Gründen festzustehen. Der Grundgedanke ist der schönen Ballade „*Si el caballo vos han muerto* etc." entlehnt, welche von Einigen dem früher besprochenen Dichter Hurtado de Velarde zugeschrieben wird. Die Handlung ist interessant, der Schluss rührend und erhebend. Auch die Charaktere sind gut herausgebracht. Die Sprache dagegen zeigt leider viele Spuren des cultistischen Geschmacks, und das Stück ist deshalb in unsers Dichters spätere Periode zu setzen. Es ist ganz in Altspanisch — „lenguaje antiguo" — geschrieben.

Auch in dem Drama „El alba y el sol" hat der Dichter mehrere Personen im „lenguaje antiguo" reden lassen. Erwähnenswerth ist darin hauptsächlich die schöne Alba, eine wilde Asturianerin, welche in der Höhle von Covadonga tausend Rüstungen und Schwerter aufgestapelt hat und damit Pelayo zu seinem ersten Erfolge verhilft. Die Handlung verfolgt einen einheitlichen Zweck, ist aber nicht geschickt geführt; sie geht von der ersten Erhebung der Asturianer gegen die maurischen Eroberer bis zum Siege von Covadonga.

„Más pesa el Rey que la sangre" behandelt die bekannte Episode aus der Regierung Don Sancho's „el bravo", welche Don Alonso Perez de Guzman mehr als irgendeine

andere seiner Heldenthaten den Beinamen „der Gute" eingetragen hat. — Der Maurenkönig Aben Jacob, welcher in Verbindung mit dem Bruder Don Sancho's, dem Infanten Enrique, Tarifa belagert und den Sohn des Commandanten Don Alonso mit sich führt, droht dem Vater mit dem Tode des Kindes, falls er die ihm anvertraute Festung nicht übergebe. Als Antwort wirft Don Alonso seinen eigenen Dolch von den Zinnen herab, um das Werkzeug für den Mord des Knaben selbst zu liefern. König Sancho, welcher Don Alonso vorher in wahrhaft schimpflicher Weise behandelt hatte und deshalb dieses Heldenstück von Unterthanentreue im hellsten Lichte erblicken muss, ehrt ihn fortan aufs höchste. — Das Schauspiel hat ergreifende Stellen, meistentheils schöne Sprache und kräftig gezeichnete Charaktere, aber die Handlung ist mangelhaft construirt. Die Heldenthaten Don Alonso's in Afrika, unter anderm die Tödtung eines fabelhaften Drachen, gehören nicht in den Rahmen des oben angedeuteten Hauptstoffs, wenn sie auch auf Volksüberlieferung beruhen, wie aus der in Duran's „*Romancero general*" unter Nr. 954 abgedruckten alten Ballade hervorgeht.

Dem Dichter zeitlich näher liegende historische Stoffe behandeln:

„Los Amotinados de Flándes." — Das Regiment Don Diego de Silva's meutert wegen rückständigen Soldes und droht ihm mit dem Tode, wenn er sich der Bewegung nicht anschliesse. Der heldenmüthige Befehlshaber bleibt jedoch seinem Könige treu, die Meuterer lassen ihm aus Bewunderung für seine Standhaftigkeit das Leben und ziehen sich nach Tirlemont zurück. Sie finden bald eine Gelegenheit, ihr Unrecht wieder gut zu machen und sich die Gnade ihres neuen Kriegsherrn, des Erzherzogs Albert, zu verdienen, denn Moritz von Oranien rückt mit 30000 Mann heran, Don Diego übernimmt es, die 1500 Meuterer gegen denselben zu führen, und diese bringen der holländischen Uebermacht eine grosse Niederlage bei. — Das Stück ist voll frischen, kriegerischen Lebens. Die beständigen Meutereien der spanischen Truppen in den Niederlanden sind genügend bekannt, aber diese lebendige, nahezu zeitgenössische, poetische Darstellung derselben ist eine schätzenswerthe Ergänzung der Prosa-Geschichtschreibung.

„Las palabras á los Reyes y gloria de los Pizarros."

Dieses Drama behandelt einige Episoden aus dem Eroberungskriege gegen Peru und zeichnet sich durch würdige Sprache und kräftige Charakterzeichnung aus. Besonders glänzt in letzterer Beziehung die Figur Kaiser Karl's V. durch majestätischen Ernst in jeder Lage. Es mag hier beiläufig hervorgehoben werden, dass diese Charakterisirung des Kaisers der Auffassung fast aller spanischen Dramatiker der Periode entspricht.

Fremde historische Stoffe sind folgende:

„Atila, azote de Dios." — Der Dichter führt uns die Belagerung Roms durch Attila vor, aber der Stoff hat ihn leider zu so unsinnigen Rodomontaden verführt, dass der Leser sich im Geiste zu Virués zurückversetzt glaubt. Wie bei letzterm, stirbt auch der Attila unsers Dichters im Wahnsinn, hervorgerufen durch Vergiftung. Der Spanier hat sich nicht versagen können, uns eine Geliebte Attila's vorzuführen, welche anfänglich gegen das Christenthum wüthet, aber durch das Mirakel eines Crucifixes bekehrt, zur Heiligen und Märtyrerin wird. Schöne Stellen fehlen natürlich nicht; wie würden z. B. französische Kritiker die Hände vor Bewunderung zusammenschlagen, wenn der „grosse" Corneille folgende Stelle geschrieben hätte:

Atila. *¿Quién fuera Atila en el mundo,*
si no tuviera enemigos?

„El cerco de Roma por el Rey Desiderio" ist, was Rodomontaden angeht, noch schlimmer als der „Atila". König Desiderio, ein Bramarbas schlimmster Sorte, belagert Rom. Um die Hauptstadt der Christenheit zu entsetzen, erscheinen Karl der Grosse mit seinen Paladinen, Bernardo del Carpio, Iñigo Arista u. a., sämmtlich Eisenfresser und Maulhelden. König Desiderio lässt sich schliesslich von Bernardo taufen, und dieser specifisch spanische Held hat auch das letzte Wort in einem Drama, in welches er überhaupt nicht gehört. Anachronismen darf man den Spaniern nicht hoch anrechnen: wenn aber die Longobarden des Desiderius als Mauren (*Moros*) bezeichnet werden, so geht dies doch über das Maass des Zulässigen hinaus.

„La nueva ira de Dios y gran Tamorlan de Persia" hat Luis Velez in einer entschieden glücklichern Stunde ge-

schrieben, denn die Handlung ist einheitlich, die Sprache frei von Uebertreibungen. — Der Grosstürke Bajazeth vermählt sich mit Aurelia, der Tochter des Kaisers von Konstantinopel, wird aber durch die Nachricht aus ihren Armen gerissen, dass Tamerlan, ein armer Hirte, sich mit einer Schar fellebekleideter Bauern im Anmarsche gegen ihn befinde. Mit einem auserlesenen Heere zieht er dem kühnen Emporkömmling entgegen, wird aber von demselben besiegt und in einen Käfig gesperrt. Aurelia erhält die Unglücksbotschaft und erscheint in Begleitung ihres Vaters und einer Abtheilung griechischer Truppen vor dem Lager Tamerlan's, um mit demselben über das Lösegeld ihres Gemahls zu verhandeln. Der übermüthige Sieger will indessen unter keiner Bedingung seinen Gefangenen freigeben, zwingt vielmehr unwürdigerweise die Kaiserstochter, ihm einen Trunk zu credenzen. Dies ist sein Verderben, denn eine frühere Geliebte Bajazeth's, welche in Verkleidung eines Hofnarren in Tamerlan's Diensten steht, wirft im Einverständniss mit Aurelia Gift in den Becher. Tamerlan trinkt im Hohn auf Bajazeth's Gesundheit, was diesen so kränkt, dass er sich im Käfig mit einer Feile ermordet, welche ihm der verkleidete Hofnarr zur Befreiung gegeben. Gleich darauf fühlt der übermüthige Tyrann die Wirkung des genossenen Giftes und stirbt unter Verwünschungen, während sein Heer, durch innere Zwistigkeiten getheilt, von dem griechischen Kaiser angegriffen und besiegt wird.

„El Príncipe Escanderbey." — Sultan Amurates hat einen Sohn des christlichen Königs von Albanien, den er als Geissel erhalten hatte, unter dem Namen Escanderbey im Islam erzogen. Dieser Escanderbey ist durch seine Heldenthaten zum ersten Günstling und Vezier des Sultans aufgestiegen. Sein Glück erweckt ihm Neider, welche es dahin bringen, dass ihn der Sultan verbannt und sogar tödten lassen will. Escanderbey's Tapferkeit und Anhang erschweren jedoch letztere Absicht derart, dass Amurates seine Zuflucht zur List nehmen muss. Er übergibt dem gefürchteten Günstling und dessen Hauptgegner Ceylan gemeinsam ein Heer, um mit demselben zu Schiffe eine Expedition gegen das von dem König von Sicilien unterstützte, im Aufruhr befindliche Albanien zu unternehmen. Ceylan trägt einen schriftlichen Befehl bei sich, das Schiff, in welchem sich Escanderbey befindet, bei günstiger Gelegen-

heit in den Grund zu bohren oder zu verbrennen. Dieser aber, dem unterdessen ein alter Albanese seinen wahren Stand und Namen (Georg Castriota) enthüllt hat, entdeckt das verrätherische Schreiben des Sultans, befreit die in seinen Galeeren dienenden Christensklaven und schlägt in Verbindung mit dem Könige von Sicilien das Heer Ceylan's in die Flucht. Er wird König seines angestammten Reiches Albanien, tritt zum Christenthume über und vermählt sich mit seiner Muhme Marie Christine, welche bei der Vertheidigung von Buda und andern Gelegenheiten eine Amazonenrolle gespielt hat. — Leider ist dieses interessante Drama durch cultistische Stellen verunziert, obgleich sich der Dichter durch ein absichtlich unverständliches Sonett über den Gongorismus lustig macht. Auch spielt der Gracioso eine unberechtigte Rolle. — Eine Chronik des Georg Castriota (aus dem Lateinischen des M. Barletius ins Portugiesische, und aus dieser Sprache ins Castilianische übersetzt) wurde 1597 zu Madrid veröffentlicht und lag wohl unserm Dichter vor.

„El Capitan prodigioso, Príncipe de Transilvania" ist eine Darstellung der anfänglich siegreichen Kämpfe des von einem spanischen Jesuiten erzogenen Fürsten Sigismund von Siebenbürgen gegen die Türken und die mit letztern verbundenen innern Feinde. Einzelne Scenen, wie die Erscheinung Osman's im ersten Acte, sind wahrhaft grossartig gedacht, aber leider spielt die kleinliche confessionelle Begeisterung eine zu bedeutende Rolle. Es scheint, dass der Schluss auf einen zweiten Theil vorbereiten sollte, den sich der Dichter wohl als die Wiedereroberung Konstantinopels durch Sigismund dachte, dass dieser zweite Theil aber unterblieb, da die weitern Schicksale des verherrlichten Fürsten nichts weniger als glorreich waren und Konstantinopel heute noch in den Händen der Türken ist. Das Stück ist von Moreto und Matos in deren „El Príncipe prodigioso y Defensor de la Fé" benutzt worden.

Von geschichtlichen und andern Fictionen sind folgende zu erwähnen:

„Los hijos de la Barbuda." — König García von Navarra geräth bei einer Jagd auf das Landgut der schönen jungen Witwe Doña Blanca de Guevara, welche wegen eines in südlichen Ländern oft bewunderten Flaums über der Ober-

lippe den Beinamen „La Barbuda“ führt. Der König wird auf das gastfreundlichste aufgenommen, aber seine plötzlich entflammte Liebe zu der schönen Wirthin findet kein Gehör, obgleich er ihre kaum erwachsenen Söhne Ramiro und Ordoño mit Gunstbezeigungen überhäuft und sie mit sich an den Hof von Pamplona nimmt. Hier zeigen die beiden jungen Löwen bald ihre Klauen, ziehen im Palaste wegen eines Vorrangsstreites die Schwerter gegen einen Infanten und widersetzen sich ihrer durch den König selbst befohlenen Verhaftung derart, dass sie gezwungen sind, ihr Glück in fremden Reichen zu suchen. Um unbehinderter zu sein, trennen sie sich, aber der Zufall führt sie auf wunderbare Weise wieder zusammen. In Frankreich ist wegen der Thronfolge Streit zwischen der Tochter Karl Capet's, Margarita, und deren Oheim Roberto ausgebrochen. Die Entscheidung soll durch zwei Kämpen stattfinden, und da Roberto einen Helden von so ungewöhnlicher Kraft und Tapferkeit in die Schranken stellt, dass niemand sich mit ihm zu messen wâgt, so gilt sein Triumph für sicher. Am letzten Tage des Kampftermins kommt Ramiro in Paris an, hört von dem Gottesgericht, bietet sich Margarita als Kämpe an, wird angenommen und findet sich in den Schranken — seinem Bruder Ordoño gegenüber. Nach einer Umarmung folgen Beide der Stimme der Ehre und bekämpfen sich mit wuchtigen Hieben, bis sie aus mehrern Wunden bluten. Alsdann kommen sie insgeheim überein, Ordoño solle sich besiegen lassen, damit Ramiro, als Kämpe der Königin Margarita, den Siegespreis, deren Hand und Reich erhalte. Alles dies geschieht, und der bewaffnete Widerstand Roberto's wird durch dessen Besiegung und Tod niedergeschlagen. Am Tage der Vermählung Ramiro's mit Margarita erscheint hoch zu Ross die Barbuda in Paris und fordert ihre Söhne auf, ihrem Könige beizustehen, welcher in Pamplona von dem Maurenfürsten Marsilio von Saragossa hart bedrängt wird, weil er demselben die Hand der Infantin Urraca versagt hat. Die beiden Helden leisten der Aufforderung Folge und ziehen mit französischen Truppen nach Pamplona, wo sie gerade noch zu richtiger Zeit eintreffen, um dessen Erstürmung durch die Mauren zu verhindern und das Heer der letztern zu vernichten. Als Belohnung erhält Ordoño die Hand der Infantin Urraca, während König García

die seinen Liebesanträgen stets unzugänglich gebliebene Barbuda zu seiner Gemahlin erhebt. — Dies ist ein schönes Drama aus des Dichters erster Periode. Die Handlung ist interessant, die Sprache rein und würdig (theilweise im „lenguaje antiguo"), und die Charaktere treten kräftig heraus. Es darf sich neben den besten dieser Art sehen lassen.

Aehnlicher Art ist das Schauspiel „El Ollero de Ocaña", welches die Schicksale Nuño Almejir's behandelt, jenes Helden, der den blutjungen König Alfons VIII. von Castilien der Gewalt seiner gesetzlichen Vormünder entriss und dessen Krönung in Toledo vor dem testamentarisch bestimmten Termine zu Stande brachte.

„El asombro de Turquía y valiente Toledano" schildert die siegreichen Seegefechte eines Toledaners, Don Francisco de Ribera, im Kriege gegen die Türken.

„Los celos hasta los cielos y desdichada Estefania" soll wegen des Vergleichs mit Lope de Vega's „Desdichada Estefania" in seinen Hauptzügen skizzirt werden. — Der Kaiser Alfons von Spanien vermählt seine natürliche Tochter Estefania mit Fernan Ruiz de Castro. Der Graf Don Vela, Castro's Nebenbuhler, empfindet das Zusammenbrechen seiner Hoffnungen so schmerzlich, dass er sich für einige Zeit auf seine Landgüter zurückzieht. Inzwischen fällt der Miramamolin von Afrika mit einem grossen Heere in Spanien ein. Fernan Ruiz zieht mit Kaiser Alfons in den Krieg, während Don Vela zu dem Infanten Don Sancho befohlen wird, welcher die Statthalterschaft in Toledo führt. Dies veranlasst eine Dame Estefania's, Fortuna, welche den Grafen leidenschaftlich liebt, zu der schändlichen List, ihn im Namen ihrer Gebieterin zu einem nächtlichen Stelldichein im Garten einzuladen. Als Wahrzeichen gebraucht sie dabei einen werthvollen Ring, welcher aus des Kaisers Hand in diejenige Castro's, aus dessen Besitz in denjenigen Estefania's übergegangen ist, und welchen sie letzterer entwendet hat. Der Graf geht in die Falle und geniesst allnächtlich Liebesfreuden in den Armen Fortuna's, welche sich in die Gewänder ihrer Herrin hüllt. Die Zusammenkünfte werden von zwei Dienern belauscht und Fernan Ruiz bei dessen Rückkehr aus dem Feldzuge hinterbracht. Er ist ausser sich, besonders da er sich erinnert, schon vor seiner Abreise den unseligen Ring an Don Vela's

Hand gesehen zu haben. Trotzdem will er nur seinen eigenen Sinnen glauben; er gibt die Nothwendigkeit nochmaliger plötzlicher Abreise vor und verbirgt sich im Garten. Dort sieht er, wie Fortuna in den Kleidern Estefania's mit Don Vela im Dunkeln kost und hört, wie sie mit „Estefania" angeredet wird. Die Beweise scheinen vollwichtig; Castro stürzt sich auf den Grafen und erdolcht ihn. Fortuna flüchtet in das Gemach ihrer Herrin, verbirgt sich hinter deren Bett, und der rasende Castro befleckt seine Hände mit dem Blute der schlafenden Gattin. Nach geschehener That zeigt sich Fortuna, klärt die Wahrheit auf und stürzt sich von einem Balkone aus in den Tajo. Fernan Ruiz stellt sich dem Kaiser, welcher ihn aber den castilianischen Gerichten überantwortet.

Man wird schon aus diesem kurzen Auszuge ersehen, dass Luis Velez die Handlung compacter und einheitlicher gestaltet hat als sein Vorgänger, auch zeigt das Drama Stellen, welche psychologisch tiefer greifen als die entsprechenden des Lope de Vega. Da die öfters vorkommenden cultistischen Auswüchse auf Luis Velez' spätere Periode hinweisen, so scheint es ausser Zweifel zu stehen, dass er das Stück Lope de Vega's vor Augen hatte und dasselbe verbessern wollte. Von einem literarischen Diebstahl (euphemistisch „Refundicion"), wie ihn die spätern Dichter an den Stücken ihrer Vorgänger verübten, kann indessen bei Luis Velez nie die Rede sein.

„El diablo está en Cantillana" ist ein bekanntes, nettes Lustspiel, welches hauptsächlich durch die Figur König Pedro's des Grausamen von Castilien interessirt. Derselbe ist hier, wie viele andere Comödienkönige, als ein jähzorniger, willkürlicher Herrscher geschildert, welcher aber, vollendeten Thatsachen und der von ihm gründlich respectirten Doña María de Padilla gegenüber, das Haupt schliesslich beugen muss.

„La obligacion á las mujeres" (abgedruckt in den „*Escogidas*", Band II) ist die abstossende Geschichte der Strafe einer vermeintlich ehebrecherischen Herzogin von Sachsen, deren Unschuld jedoch durch einen spanischen Caballero glänzend bewiesen wird. Die Grundzüge der Handlung finden sich in Nov. 32 des Heptameron der Königin von Navarra. — Unter dem Titel „Cumplir dos obligaciones" ist das Stück im VII. Bande der „*Escogidas*" mit einigen Varianten wiedergedruckt worden.

„A LO QUE OBLIGA EL SER REY.“ — In diesem Drama schildert der Dichter die Nachwirkungen einer Liebesneigung König Alfonso's des Weisen, welche letzterer besiegt hat. Da die spanischen Dramatiker diese königlichen Leidenschaften gewöhnlich nur bis zur Selbstüberwindung schildern, so hat Luis Velez hier etwas wirklich Originelles geleistet. Dies ist aber nicht das einzige Verdienst des Stücks, denn dasselbe nimmt schöne Anläufe zu dramatisch-psychologischer Entwickelung der Handlung durch die vortrefflich gezeichneten Charaktere.

„EL ESPEJO DEL MUNDO“ ist ein fesselndes Stück in schöner Sprache über das unerschöpfliche Thema der Unzuverlässigkeit königlicher Gunst. Der Held, ein portugiesischer Edelmann, wird durch die gewiss nicht absichtslose Einführung Don Alvaro de Luna's in die richtige poetische Beleuchtung gerückt.

„EL AMOR EN VIZCAÍNO, LOS CELOS EN FRANCÉS Y TORNEOS DE NAVARRA.“ — Estrella, die Schwester des Königs Don García von Navarra, wird durch Gesandtschaftsvermittelung des Prinzen Filipo von Frankreich, mit des Letztern Bruder, dem Dauphin Carlos verlobt, obgleich sich die Herzen Filipo's und Estrella's beim ersten Anblicke gefunden haben. Der Dauphin, auf dem Wege von Frankreich nach Navarra, kommt durch Biscaya, macht dort der neuerhobenen Herrin von Biscaya und Molina, Dominga de Haro, den Hof und erlangt unter dem Versprechen der Ehe ihre höchste Gunst. Als wetterwendischer Lüstling hat er jedoch kaum seinen Zweck erreicht, als er auf schnellem Pferde nach Pamplona weitersprengt, um sich mit Estrella zu vermählen. Dort schöpft er eifersüchtigen Verdacht auf seinen Bruder Filipo und lässt ein Turnier veranstalten, um ihn in demselben verrätherisch zu tödten. Estrella soll alsdann vergiftet werden. Durch diese Rechnung macht jedoch Dominga einen Strich, denn mit 2000 handfesten Biscayern kommt sie nach Pamplona, turniert geschlossenen Visirs mit dem Dauphin und ersticht ihn mit einem Jagdmesser. Den entstehenden Aufruhr beschwichtigt sie mit dem Hinweis auf ihre 2000 Begleiter und den Verrath des Dauphin. Sie erregt dadurch die Bewunderung ihres Vetters, des Königs García, in solchem Grade, dass er ihr seine Hand anbietet. Filipo vermählt sich mit Estrella

und verzeiht als französischer Thronfolger der heissblütigen Dominga, da er inzwischen von den auch gegen ihn gerichteten Anschlägen seines, in Frankreich allgemein als „Karl der Schlechte" bekannten Bruders unterrichtet worden ist. — Dies ist ein interessantes Drama voll frischen, originellen Lebens, besonders sticht die Schilderung Biscayas durch lebhafte Farben hervor. Dominga, die wilde Gebirgsjungfrau, ebenso schnell bereit, ihrem Liebhaber nächtlicherweile die Thür zu öffnen, als ihn nach seinem Wortbruche niederzustechen; der rauhe, alte Bermudo; der wetterwendische, heissblütige Franzose: sie alle sind echt dramatische Figuren.

„La niña de Gomez Arias" ist hauptsächlich als Vorbild von Calderon's gleichbetiteltem Drama interessant. Wie selbstverständlich, lässt Calderon unsern Luis Velez weit hinter sich, und wenn er auch einzelne Scenen geradezu entlehnt hat, so ist ihm doch im Ganzen kein Plagiat vorzuwerfen. Aus einem unbedeutenden, lose zusammengefügten Stück ein Meisterwerk zu gestalten, ist einer selbständigen Schöpfung nahezu gleichzuachten.

„La devocion de la misa." — Valerio, ein albanesischer Edelmann, erhält von seinem sterbenden Vater drei Lehren, deren hauptsächlichste die Vorschrift ist, jeden Tag die heilige Messe zu hören. Durch gewissenhafteste Befolgung derselben entrinnt er dreimal dem Tode und steigt zum Günstling und Nachfolger seines Königs empor.

„El Hércules de Ocaña" behandelt die Thaten des bekannten Céspedes, des gleichen Recken, welcher Lope de Vega als Held seines Schauspiels „El valiente Céspedes" gedient hat. Beide Dramen sind indessen durchaus verschieden, und es ist nicht einmal mit Sicherheit zu bestimmen, welchem derselben die zeitliche Priorität zukommt. Das Stück unsers Luis Velez ist lebendig und interessant, erinnert jedoch hie und da durch reckenhafte Ungeheuerlichkeit an die spätern Guapo-Stücke. Die Scene, in welcher Céspedes mit dem Todten kämpft, ist höchst merkwürdig und deshalb auch von Diamante in dessen gleichnamigem Schauspiele sklavisch nachgeahmt worden. Unser Drama, sowie die vorher besprochenen „El Capitan prodigioso", „La devocion de la Misa" und „El Rey Don Sebastian" finden sich in des Verfassers „*Ocho comedias desconocidas*" (Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887).

Ein anderer Recke wird uns in „Dalles con la entretenida“ vorgeführt. — Diego García de Paredes ist von Mailand nach Neapel gekommen, um einen Zweikampf mit Don Carlos Esforcia (Sforza) auszufechten. Er geräth jedoch in die eigenthümliche Lage, dass der Gegner sein Schutzbefohlener wird, denn die schöne Porcia, welche sich auf Andrängen ihres Vaters mit einem Don Cesar vermählen soll, während sie Don Carlos liebt, bittet Paredes inständig, ihr zu dem Geliebten zu verhelfen. Trotzdem kommt der Zweikampf zwischen Paredes und Carlos zu Stande, wird aber von dem Marquis del Basto unterbrochen, und die Gegner werden die besten Freunde. Um nun die Vermählung Don Cesar's mit Porcia zu verhindern, findet Paredes kein besseres Mittel, als die Eisenstäbe vor dem Gemache Porcia's einzureissen und Carlos hierdurch Eintritt in dasselbe zu verschaffen. Nach dem Codex der Ehre müssen sich nun Carlos und Porcia die Hände reichen. Der Titel des Stücks rührt daher, dass Paredes, um den Vater und den Bräutigam Porcia's in einem kritischen Augenblicke möglichst lange hinzuhalten, die übermässig lang ausgesponnene Erzählung einer seiner Heldenthaten zum besten gibt. — Die Comödie ist lebendig genug, und der vorzüglich geschilderte Charakter des cholerischen Polterers Paredes ein Meisterstück für sich. Das Stück wird auch dem Belmonte zugeschrieben, gehört aber wohl unserm Luis Velez, da es auch unter einem andern Titel: „Diego García de Paredes“, als sein Werk gedruckt ist.

„El verdugo de Málaga“ ist ebenfalls die Geschichte eines herculischen Raufboldes, Domingo de Mesa. Dieser misst nicht allein seine Kräfte derart an den Mauren, dass er den Beinamen „Der Henker von Malaga“ erhält, sondern bezwingt auch die Geister eines verzauberten Thurmes, wofür ihm ein vergrabener Schatz im Werthe von 100000 Dukaten zum Lohne wird. Das Stück hat in seiner Schreibart auffallende Aehnlichkeit mit vielen Durchschnittsdramen Lope de Vega's.

„Don Pedro Miago“ ist ein Schauspiel, welches als Hauptzweck die Charakterisirung eines achtzigjährigen catonischen Greises verfolgt; dazwischen sind indessen mehrere meist ungehörige Episoden eingeflochten, welche der Handlung ein höchst unkünstlerisch zerrissenes Aussehen geben. Das Stück ist unter dem Namen des Francisco de Rojas gedruckt, aber

die Schlussverse geben „Lauro", d. i. unsern Luis Velez als Verfasser an.

„La luna de la sierra." — Die schöne Pascuala, von den Bergbewohnern „der Mondstrahl des Gebirgs" benannt, soll von ihrem Bruder zur Heirath mit dem ihr verhassten, rohen Alcalden ihres Dorfes gezwungen werden. Sie entflieht und ruft den Schutz der in der Nähe weilenden Isabella der Katholischen an, welche — durch Pascuala's Erzählung gerührt — deren Vermählung mit ihrem Geliebten Anton, einem Manne von echtem Schrot und Korn, durchsetzt. Pascuala's Schönheit hat indessen am Hofe der Königin zwei heisse Verehrer gefunden: den jungen Prinzen Don Juan und den Ordensmeister von Calatrava, Fernan Gomez de Lara. Der Prinz besucht, unter dem Vorwande einer Jagd, in Begleitung des Ordensmeisters die bescheidene Hütte des jungen Ehepaars, aber alle seine Bemühungen, sowie diejenigen seines Begleiters, scheitern an der Standhaftigkeit der jungen Frau. Eine goldene Kette, welche Fernan Gomez der Schwägerin Pascuala's für letztere gegeben hat, veranlasst den beleidigten Gatten, an das Hoflager der Königin zu reiten, um den Ordensmeister und den Prinzen der stattgehabten Nachstellungen zu beschuldigen. Die Königin geräth in den höchsten Zorn und macht beide Beklagte durch die Drohung erzittern, dass kein Kopf vor ihrer Gerechtigkeit sicher sei. Trotzdem versucht es der Ordensmeister nochmals, mit Hülfe der Schwägerin in Pascuala's Hütte einzudringen, als Anton wegen unerlaubter Führung einer geladenen Flinte verhaftet worden ist. Dieser aber ist auf Befehl der Königin unerwartet rasch freigekommen, sieht in der Dunkelheit die Gestalten vor seiner Thür und treibt sie mit der Flinte in die Flucht. Müde der unaufhörlichen Nachstellungen, erscheint er alsdann nochmals vor der Königin, um dieser die Ursache allen Kummers, die aus ihrer Hand empfangene Gattin zurückzuerstatten. Isabella aber beruhigt ihn mit der Versicherung, künftighin für seine Ruhe Sorge tragen zu wollen. — Der Dichter hebt am Schlusse als Vorzug des Stücks hervor, dass es nicht als Tragödie endige, aber gerade dies ist nicht allein kein Vorzug, sondern der einzige Fehler der Handlung. Nach den Drohungen der Königin gegen den Prinzen und den Ordensmeister am Anfange des dritten Acts ist der Schluss nur eine

matte Copie derselben, während eine Steigerung eintreten musste, die nur durch Verwirklichung der Drohungen Isabella's oder eine tragische Handlung seitens Anton's oder Pascuala's möglich gewesen wäre. Im übrigen ist das Drama eins der besten des Dichters; die Schicksale Pascuala's, deren ungewöhnliche Schönheit nur ein Danaergeschenk der Natur ist, welches ihr jede Ruhe benimmt, sind interessant und rührend.

„Virtudes vencen señales" basirt auf der eigenthümlichen Voraussetzung, dass ein König von Albanien durch den ungemein lebhaften Eindruck, welchen ein Tapetenbild der schwarzen Königin von Saba in seinem Schlafzimmer auf seine Phantasie ausübt, einen schwarzen Sohn erzeugt. Glücklicherweise halten aber die geistigen Gaben dieses Monstrums seiner dunkeln Hautfarbe die Wage, er erringt sich als König die Sympathien Aller und befestigt dadurch seinen anfänglich wankenden Thron. Abgesehen von der originellen Grundidee, gehört das Stück zur Dutzendwaare unsers Dichters.

„El niño diablo." — Peregrino, der zügellose Sohn des Marquis Cäsar von Santelmo, versucht Fenix, die Tochter des Grafen von Altarocca, aus einem Kloster zu entführen. Der Dämon will ihn inmitten dieser Sünde durch einen Sturz tödten, aber der Himmel verweigert seine Erlaubniss hierzu, und Peregrino kommt mit dem Schrecken davon, den ihm während der misglückten Ausführung seines Plans eine von Donner und Erdbeben begleitete Vision seiner selbst als Leiche in einem Trauerzuge eingeflösst hat. Die Ermahnungen seines Vaters; ein besseres Leben zu beginnen, fallen nun auf fruchtbaren Boden, aber so leicht lässt sich der Dämon seine Beute nicht entreissen. Er fährt in den Körper der schönen Fenix, welche in der schauerlichen Nacht durch die heftige Aufregung dem Tode zum Opfer gefallen ist, und verleitet Peregrino, mit ihm in das Gebirge zu fliehen. Hier führen sie als Häuptlinge einer Räuberbande ein verbrecherisches Leben. Ihre Unthaten, und gleichzeitig ihre Anhänger wachsen in so bedrohlicher Weise, dass der König Carlos von Neapel den Marquis Cäsar mit 3000 Soldaten zur Bekämpfung des Räuberhauptmanns absendet, der den Beinamen „El niño diablo" („Der dämonische Brausekopf") und den Titel eines Königs der Campagna von Neapel angenommen hat. Dass

der Rebell Peregrino ist, weiss weder sein Vater noch der König. Letzterer hat noch einen weitern Grund zur Absendung der Expedition: er will den Marquis, dem er den Oberbefehl übertragen hat, aus Neapel entfernen, um dessen schöner Tochter Venus ungestört nachstellen zu können. Da er indessen die Oeffentlichkeit seiner Werbungen in der Hauptstadt scheut, lässt er die Geliebte nach Abreise ihres Vaters durch eine unwürdige List in einen einsamen Hinterhalt auf dem Lande locken, aber das zufällige Dazukommen Peregrino's, der Venus mit sich fortschleppt und sich zur Rettung der Ehre Beider mit ihr in einen Fluss stürzt, verhindert das Weitere. Peregrino rettet sich durch Schwimmen, während Venus nach einiger Zeit noch lebend ans Land geschwemmt wird, wo sie den Lohn ihrer Tugend erntet, indem sie der reumüthige König zu seiner Gemahlin erhebt. Peregrino, der unterdessen eine zweite Himmelsmahnung erhalten hat, indem er auf Aufforderung eines todten Eremiten mit demselben ins Grab gestiegen und dort von Dingen der Ewigkeit unterrichtet worden ist, wird nach anfänglichen Besserungsgedanken durch die verzweiflungsvolle Erwägung, Gott könne ihm unmöglich seine vielen Schandthaten vergeben, zur Sünde zurückgebracht. Er vergisst sich so weit, mit seinem Vater, welcher an der Spitze der königlichen Truppen herangerückt ist, persönlich zu kämpfen, aber die Hand Gottes entreisst ihm Schwert und Dolch und wirft ihn zu den Füssen des väterlichen Gegners. Er wird gefesselt nach Neapel gebracht. Der König indessen, welcher sich, wie gesagt, mit seiner Schwester Venus verlobt hat, begnadigt ihn und ernennt ihn zum Feldherrn gegen die Ungläubigen, um seinem rauflustigen, wilden Naturell den richtigen Ausweg zu verschaffen. Das Stück schliesst mit dem Versprechen eines zweiten Theils in folgender Weise:

Desta suerte la primera
parte del „Niño Diablo“
tiene fin, y la segunda
os promete escribir Lauro, { Das Wort „*escribir*“ ist im Manuscript nahezu unleserlich, kann aber nicht wohl anders heissen. }
si le recibis por obra,
la voluntad de agradaros.

Hiernach muss die Autorschaft unserm Luis Velez („Lauro“) zugeschrieben werden, obgleich der Medel'sche Katalog Lope

de Vega als Verfasser angibt, und — wahrscheinlich dieser Angabe folgend — das ursprünglich anonyme Manuscript der Nationalbibliothek zu Madrid, welches unserer Besprechung zu Grunde liegt, von einer weit spätern Hand (ohne Zweifel derjenigen eines Bibliothekars) mit der gleichen Aufschrift versehen worden ist. Im übrigen sprechen Stil und Mache des Stücks ebenfalls für unsern Luis Velez.

„Las tres edades del mundo" ist eine Art Auto in drei Acten, eine höchst langweilige Composition.

Aus der biblischen Geschichte sind folgende Dramen zu erwähnen:

„La hermosura de Raquel", zwei Theile. Der erste Theil behandelt Jakob's Jugendgeschichte und Werbung um Rahel in durchaus anziehender Weise. Die Liebesscenen zwischen den Genannten gehören zu dem Reizendsten, was in Pastoralmanier geschrieben worden ist. Der zweite Theil beschäftigt sich hauptsächlich mit Joseph und seinen Brüdern, reicht aber in keiner Weise an den ersten heran.

Ein gänzlich verunglücktes Product ist „Los tres portentos de Dios". Diese drei Wunder Gottes sind Magdalena, Dimas und Paulus, welche rechtzeitig zur Erkenntniss der wahren Offenbarung gelangen, obgleich ihr früherer Lebenslauf dies am wenigsten voraussetzen liess. Paulus ist als Liebhaber Magdalenens dargestellt, zankt sich aber nach ihrer Bekehrung in folgender Weise mit ihr:

Saulus. Hinweg, Feuersbrunst der Männer!
Magdalena. Bleibe, Abscheu der Hölle!
Saulus. Hinweg, windiges Aergerniss! (*escándalo del viento*)
Magdalena. Bleibe, aufgeblasener Prahler deiner eigenen Thaten! (*desvanecido viento de tí propio*)
Saulus. Hinweg, zweite Sphinx des Oedipus!
Magdalena. Bleibe, thörichter Pirat des Schiffs der streitbaren Kirche! (*pirata loco del militante navío*)

Noch naiver, oder besser gesagt, unwürdiger ist die Parodie der Berufung Lope de Vega's auf seine 1500 Comödien am Schlusse der „Moza de cántaro", in einem andächtigen Gebete Magdalenens zum Crucifixe:

Sois (d. i. *la cruz*) *el mayor tribunal,*
donde con mil y quinientas
apela de sus afrentas,
el pecado original etc.

Was soll man zu einem ernstgemeinten religiösen Drama sagen, in welchem solche Stellen vorkommen?

„Comedias de Santos“ im engern Sinne sind folgende:

„El Lego de Alcalá“ (San Julian), die Geschichte eines einfältigen Heiligen, welcher etwa sechshundert Mirakel verrichtet haben soll. Die Comödie ist vom gewöhnlichen Schlage und ein herzlich schlechtes Machwerk. Am Schlusse erscheinen merkwürdigerweise die allegorischen Figuren des Flusses Henares und der Stadt Alcalá, welche sich gegenseitig zu dem Heiligen beglückwünschen.

Einen wohlthuenden Gegensatz zu der einfältigen Werkheiligkeit Julian's bildet die Geschichte der Lehrthätigkeit und des Martyriums der heiligen Katharina, wie sie uns in „La rosa alejandrina“ vorgeführt wird. Hier ist wenigstens geistiges Leben und Denken, wenn auch die „übersinnlich sinnliche“ Art der Verlobung der Heiligen mit Christus unwillkürlich Bedenken erregen muss. Die Handlung ist einheitlicher als in den meisten Heiligencomödien der Epoche, und es finden sich viele wirklich schöne Stellen. Es ist anzunehmen, dass dies eins der Stücke ist, welche Calderon dazu geführt haben, dem philosophischen Nachdenken über das Christenthum auf Kosten der blossen Werkheiligkeit einen hervorragenden Platz einzuräumen.

Auch eine Burleske „El Rey Don Alfonso, el de la mano horadada“ besitzen wir von unserm Dichter. Es ist dies eine köstliche, ausgelassene Posse, eine der besten ihrer Art. Sie behandelt die bekannte Episode, wie König Alfons VI., der vor seiner Thronbesteigung am Hofe des Maurenkönigs von Toledo weilt, nach dem Tode seines Bruders Don Sancho zur Regierung berufen wird. Sein Versprechen, Toledo nicht ohne eine dreimalige Erlaubniss des Maurenkönigs zu verlassen, hält er auf die originelle Weise, dass er diesem beim Dambretspiel auf der Guitarre so lange vorklimpert und vorsingt, bis der gequälte Maure, in Verzweiflung über die schauderhafte Musik, ihn dreimal „zum Teufel“ gehen heisst.

Hiermit schliessen wir die Betrachtung der Schöpfungen unsers Dichters. Ungleich demjenigen Lope de Vega's, war das Talent des Luis Velez ein schmiegsames, sich den herrschenden Richtungen anbequemendes, Eigenschaften, welche die meisten Talente zweiten Ranges mit ihm theilen. Im

Anfange schloss er sich eng an Lope an: seine Stücke zeigen die Versmaasse, die Bilder, die pastoralen Ergüsse und den allgemeinen Ton der Lope'schen. Dies mag seine erste Periode genannt werden. Als jedoch Calderon, und mit ihm die neuere dramatische Richtung die Oberhand gewann, änderte sich auch unsers Dichters Stil; wir finden in den meisten Fällen den Gracioso ex officio, welcher in der ersten Periode oft durch possierliche Nebenfiguren ersetzt wird oder ganz fehlt, wir finden cultistische und schwülstige Stellen, überhaupt das Anempfinden an den neuern Stil. Alles dies bezieht sich indessen nur auf das äussere Kleid, nicht auf den stofflichen Inhalt seiner Dramen. Niemals hat er, wie die meisten spätern Dichter, das literarische Raubritterthum gepflegt, und wenn er ähnliche Stoffe wie Lope bearbeitete („La desdichada Estefania", „El Hércules de Ocaña", „El Rey Don Sebastian"), so geschah dies stets in durchaus selbständiger Weise. Deshalb ist auch er, gleich Lope, eine Quelle geworden, aus welcher die spätern Dramatiker reichlich und ohne Bedenken schöpften.

Der Doctor Antonio Mira de Amescua.

Dieser Dramatiker, gewöhnlich Mira de Mescua genannt, erblickte etwa 1578 in Guadix das Licht der Welt. Er widmete sich der geistlichen Laufbahn, graduirte als Doctor der Theologie, war einige Zeit Kaplan in Granada, dann Kanonikus und Archidiakon in der Kathedrale seiner Vaterstadt. Als der grossherzige Mäcen vieler spanischer Dichter, der Graf von Lemos, Don Pedro Fernandez de Castro, im Jahre 1610 zum Vicekönig von Neapel ernannt wurde, gab er seinem Staatssecretär, dem berühmten Lupercio Leonardo de Argensola, den Auftrag, passende Unterbeamte auszuwählen. Lupercio's Wahl fiel unter andern auch auf unsern Doctor, dieser folgte dem ehrenvollen Rufe und lebte an dem glänzenden Hofe des Vicekönigs bis zum Ablaufe von dessen Regierungszeit. Einige Jahre darauf wurde er zum Kaplan des Cardinal-Infanten Don Fernando de Austria ernannt und scheint diesen Posten wenigstens bis 1625, vielleicht noch länger bekleidet zu haben. Sein Tod erfolgte nach der wahr-

scheinlichsten Nachricht 1635 in Madrid, nach einer andern Angabe etwa 1640 in seiner Vaterstadt Guadix; eine dritte Andeutung — in den *„Avisos históricos de Don J. Pellicer y Tovar"*, Handschrift der Nationalbibliothek zu Madrid, unter dem Datum vom 4. Juni 1641: „á la tarde representaron los autos, uno del Doctor Mira de Amescua, Prior de Guadix" etc. — könnte sogar die Vermuthung erwecken, der Dichter habe als Prior von Guadix noch 1641 gelebt. Dies sind die dürftigen Daten, welche wir über den Lebenslauf des berühmten Doctors besitzen.

Was seine Werke anbelangt, so setzen sich diese, der Hauptsache nach, aus Dramen zusammen. Ueber deren Anzahl liegt uns zwar keine Andeutung vor, doch lässt sich angesichts der stattlichen Reihe auf uns gekommener Stücke auf eine bedeutende Fruchtbarkeit des Dichters schliessen. Gehen wir zur Musterung der bemerkenswerthern über.

„Las desgracias del Rey Don Alfonso el Casto" ist ein lose gefügtes Schauspiel nach dem Muster der mittelmässigern von Lope de Vega. Es behandelt das Liebesvergehen des Grafen von Saldaña und der Infantin Jimena, die Usurpation und den Tod Mauregato's, die Heldenthaten des Bernardo del Carpio gegen den in Spanien eingebrochenen Franzosen Don Bueso (welchen Bernardo unter dem Arm zu Alfonso schleppt) und schliesst mit dem bekannten Mirakel der engelhaften Goldschmiede. Der Inhalt ist buntscheckig genug, aber einzelne packend-poetische Scenen in der Art, wie wir sie bei Don Guillem de Castro bewundern, fehlen nicht. So hat Ancelino, ein Grosser, welcher Mauregato zur Usurpation des Reichs verleiten will, diesem heimlich Krone und Waffen hingelegt, mit welchen sich alsdann Mauregato im Selbstgespräch schmückt und dabei seine Gestalt wohlgefällig in einer Quelle spiegelt. Ebenso interessant ist die Scene, wie Ancelino, der allein um den plötzlichen Tod Mauregato's weiss, dieses Ereigniss so lange als möglich verheimlicht, um die Süssigkeit des Regierens einige Zeit zu kosten: wie er im Namen des Königs Befehle ertheilt und Gnaden erweist, obgleich er weiss, dass seine Herrlichkeit sogleich nach Bekanntwerden des Vorgefallenen in Rauch aufgehen muss.

„Lo que puede el oir misa." Dieses Stück soll wegen seiner Aehnlichkeit mit Luis Velez de Guevara's „La devocion de la misa" ausführlicher besprochen werden, um dem

Leser eine Gegenüberstellung des eigenartigen Talents dieser beiden Dichter zweiten Ranges aus gleicher Periode zu ermöglichen. Ausserdem mag dasselbe als Muster eines bessern Durchschnittsstücks unsers Dichters betrachtet werden. — Ein aus Leon verbannter Edelmann, Don Sancho Osorio, hat bei dem Grafen Fernan Gonzalez von Castilien Dienste genommen. Der tapfere und schöne Ritter hat vor den Augen der Infantin Violante, Tochter seines neuen Herrn, Gnade gefunden, was ihm den Hass Fortun's, Günstling des Infanten Garci Fernandez, zuzieht. Ein Wortwechsel zwischen Beiden führt zu einer Herausforderung Sancho's durch Fortun. Letzterer aber bereut seine Hitze bald und wählt aus Furcht vor der Klinge Sancho's, auf Rath seines Freundes Mendo, als Stunde des Zweikampfs diejenige der Messe, welche Sancho grundsätzlich nie versäumt. In diesem Falle schwankt Sancho allerdings kurze Zeit zwischen Ehre und Religion, entscheidet sich aber zu Gunsten letzterer und tritt in eine Kapelle ein, während Fortun an dem für den Zweikampf gewählten Orte zum Scheine seiner harrt. Die heilige Messe lässt jedoch ihren Verehrer nicht im Stich und schickt einen Engel in Sancho's Gestalt, welcher mit Fortun kämpft, ihn verwundet und besiegt. Mit Erstaunen hat Fortun während des Streits bemerkt, dass der Gegner alle seine geheimsten Gedanken durchschaut, was in folgender, interessanter Scene dargestellt ist:

Fortun (bei Seite). Ha, wie nachlässig ist Mendo! (Fortun hat Mendo furchtsamerweise zum Unterbrechen des Duells an die Wahlstatt bestellt.)

Engel. Unnöthig ist es, mich hinzuhalten, denn Mendo wird nicht kommen.

Fortun (bei Seite). So wahr Gott lebt, er hat meine innerste Seele durchschaut! Ich bin unvermögend, mich aus meiner Angst zur Tapferkeit emporzuraffen. Mit welch wildem und unerschrockenem Aussehen ist er zur Stelle erschienen! (Laut.) Sancho, ich bin ein Mann von Ehre, und besitze ich auch Reichthum, würde ich doch nie des Adels ermangeln, welcher ein Erbtheil meiner Vorfahren ist....

Engel. Zieh das Schwert!

Fortun. Ich möchte durch irgendeine Genugthuung unsern Streit schlichten, um dem Grafen einen Verdruss zu ersparen.

Engel. Damit würde ich dir nur Gelegenheit geben, zu sagen, ich hätte nicht kämpfen wollen; zieh das Schwert, denn mit der Feder dieses Eisens und mit deinem Blute will ich schriftlich bezeugen, dass ich deiner Herausforderung Folge geleistet habe!

Fortun (bei Seite). Jetzt muss ich mich wohl vertheidigen.... Ha, Mendo, betrügerischer Freund, vergebens verlasse ich mich auf dich! Mein widriges Geschick, zeige jetzt Tapferkeit, erheuchle Muth, denn möglich ist es, dass Mendo, bis er uns die Schwerter ziehen sieht, sich mit heimlichem Vergnügen zwischen Blumen und Zweigen versteckt hält!

Engel. Mendo hält sich nicht versteckt, noch wird er dir zur Hülfe kommen; du bist allein, zeige Muth!

Fortun (bei Seite). Er durchschaut meine Gedanken, jetzt muss ich wohl sehen, dass mein Schwert das Tageslicht erblicke, um mich zu vertheidigen u. s. w.

Dem Leser wird die Begriffsverwirrung nicht entgangen sein, welche darin liegt, dass ein Engel die Erfindung des Teufels, das Duell, derart begünstigt und durch sein eigenes Beispiel heiligt. — Als nachher Sancho von Allen zur Rede gestellt und wegen der Verwundung Fortun's sogar für einige Zeit verhaftet wird, hält er alles dies für Hohn und glaubt, seinem Religionsgefühl auf Kosten seiner Ritterehre genügt zu haben.

Zweiter Act. Blanca, die Schwester Fortun's und Geliebte des wandelbaren und zügellosen Infanten Garci Fernandez, benutzt die Gunst des letztern, um den Schimpf, welchen ihr Bruder durch Sancho erlitten, blutig zu rächen. Sie überredet den Infanten, Sancho tödten zu lassen. Garci gibt ihren Bitten nach, will aber die Sache ohne Aufsehen behandelt wissen und befiehlt deshalb dem Commandanten einer Festung, er solle unter strengster Geheimhaltung denjenigen tödten lassen, welcher sich zuerst erkundige, ob ein gewisser Befehl ausgeführt sei. Sodann beauftragt er Sancho mit der verhängnissvollen Erkundigung. Dieser aber hört unterwegs ein Glöckchen zur Messe läuten und verschiebt das Ausrichten seiner Botschaft bis zur Erledigung seiner religiösen Pflicht. Unterdessen erscheint Fortun, welcher die Augen an dem Tode seines Feindes weiden will, und richtet an den Festungscommandanten die verderbenbringende Frage, ob er den Befehl des Infanten bereits ausgeführt habe. Seine Rachgier führt ihn zum Tode, den er Sancho zugedacht hatte. Der Rest des Actes wird dadurch ausgefüllt, dass der Graf von Castilien, um seinen Sohn von der Liebe zu Blanca abzubringen, Sancho beauftragt, demselben das Bildniss der Infantin Elvira von Leon zu zeigen. Dieses macht auf den Infanten keinen Eindruck, gibt aber durch ein Misverständniss Gelegenheit zu Eifersucht seitens Violante's auf Sancho. Was übrigens dem Bildnisse

Elvira's nicht gelingt, bringt eine durchziehende Pilgerin, Argentina, Tochter eines französischen Grafen zuwege, in welche sich der Infant beim ersten Anblicke sterblich verliebt.

Dritter Act. Der Graf von Castilien ist über die Tödtung Fortun's so erbittert, dass er seinen Sohn vom Hofe verbannt. Sancho, welcher erfahren hat, dass ihm das Schicksal Fortun's zugedacht war, folgt dem Infanten und bietet ihm sein eigenes Schwert zur Ausführung des misglückten Plans an. Garci aber, der Blanca nicht mehr liebt, schliesst ihn in die Arme und behält ihn bei sich, um mit ihm auf die Rückkehr Argentina's aus Santiago zu warten. Der unbesonnene Jüngling geht in seiner Liebesraserei so weit, die widerstrebende Schöne von ihrem Vater zur Gemahlin zu erbitten, trotzdem ihn Sancho vor dieser Uebereilung warnt. Die Strafe bleibt nicht aus, denn Argentina lässt sich während der Nacht von ihrem französischen Liebhaber Ricardo entführen. Ausser sich vor Wuth, setzt der Infant in Begleitung Sancho's (welcher dieserhalb ein Stelldichein mit Violante versäumen muss) den Flüchtigen nach, erreicht und tödtet sie. Bei der Rückkehr in das castilianische Lager sehen die Ehrenrächer maurische Lanzen blitzen, aber sogar bei dieser Gelegenheit setzt Sancho seinen kriegerischen Ruf der Religionspflicht nach, welche ihn durch Läuten einer Glocke zum Besuch der Messe mahnt. Messe und Schlacht endigen gleichzeitig, letztere mit einem glänzenden Siege der Castilianer. Sancho ist auf grosse Beschämung gefasst, als ihm alle, voran der Graf, entgegeneilen und ihn als Hauptsieger begrüssen. Die heilige Messe hatte abermals einen Engel gesandt, welcher in Gestalt Sancho's unglaubliche Heldenthaten verrichtet und die Mauren zu Paaren getrieben hat. Als Lohn seiner vermeintlichen Tapferkeit erhält nun Sancho die Hand der Infantin.

Mit dem Drama des Luis Velez verglichen, ist das besprochene Stück verwickelter in der Handlung, loser gefügt und mit unnützem Beiwerk belastet; so ist z. B. die Einflechtung der Episode mit Argentina durchaus ungerechtfertigt und störend. Die Charaktere sind bei Luis Velez meistentheils kräftiger herausgebracht, die Sprache ist harmonischer und maassvoller. Mira de Amescua zeigt eine Art Ungeschlachtheit im Vergleich zu Luis Velez, welche letztern als den fortgeschrittenern Dichter erscheinen lässt, obgleich,

aller Wahrscheinlichkeit nach, dessen Stück chronologisch früher als dasjenige unsers Doctors zu setzen ist.

„Las lises de Francia" ist eine rohe Dramatisirung der Vermählung und Bekehrung des ungeschlachten Königs Chlodwig von Frankreich, eines Recken, der z. B. einen kirchenschänderischen Soldaten mit einem Fusstritte in die Hölle befördert. Höchst merkwürdig ist indessen eine Scene, in welcher die von ihrem sie verschmähenden Geliebten in einem dichten Gestrüpp festgebundene Clodomira ihr Leid den Winden klagt und ihre Worte von nicht weniger als drei Personen, welche einzeln vorbeigehen, ohne sie zu sehen, als Orakelsprüche für ihre augenblicklichen Gedanken und Pläne aufgefasst werden.

„Los carboneros de Francia y Reina Sevilla" ist ein unsinniges Stück, dessen Stoff der Dichter ohne Zweifel einem Volksbuche entnommen hat. Karl der Grosse vermählt sich in schon hohem Alter mit Sevilla, Tochter des Kaisers von Griechenland, verstösst sie aber auf eine Verleumdung hin. Sevilla lebt fünfzehn Jahre bei Köhlern, bis ihre Unschuld an den Tag kommt und sie gerade rechtzeitig erscheint, um die Vermählung ihres inzwischen zu einem höchst bedenklichen Alter herangereiften Gemahls mit dessen junger Nichte Blancaflor zu verhindern. Jede Zeit- und Altersrechnung ist hier auf den Kopf gestellt.

„El Conde Alarcos" scheint, wie bei Besprechung des gleichnamigen Dramas Don Guillem de Castro's bereits bemerkt, von beiden Dichtern aus gleicher Quelle geschöpft zu sein. Die Handlung ist bei Mira de Amescua einfacher, aber das Stück ist frostiger Unsinn, kalte Lavaschlacken, während man bei Don Guillem mit bewunderndem Schauder auf einen thätigen Vulkan blickt, der die feurigen Ergüsse seines Innern in blendender Glut vor unsern Augen vorbeiwälzt.

„El ejemplo mayor de la desdicha y Capitan Belisario." — Belisar steigt durch beständige Siege in der Gunst des Kaisers Justinian so hoch, dass dieser Herrscher Lorbeer und Scepter mit ihm theilt. Alle seine Neider und Feinde hat der allmächtige Günstling durch Wohlthaten und Hochherzigkeit entwaffnet, nur die Kaiserin Theodora, welche ihre frühere Liebe zu ihm mit dem tödlichsten Hasse vertauscht hat, strebt ihm nach dem Leben. Als ihre Ränke entdeckt

werden, ihr Gemahl sie zur Verbannung verurtheilt, dann aber auf Fürbitte Belisar's begnadigt, kann auch sie dem Einflusse der Heldenseele des Günstlings nicht mehr widerstehen. Aber ihre wiedererwachte Liebe wird, da sie nicht auf Tugend beruht, zum Keim neuen, erfolgreichern Hasses. Belisar muss ihre unverblümten Liebesanträge theils aus Loyalität, theils aus Liebe zu der schönen Antonia Patricia zurückweisen. Das doppelt gekränkte Weib bekommt einen Liebesbrief ohne Aufschrift von Belisar an Antonia in die Hände und bedient sich desselben, um den Kaiser glauben zu machen, Belisar stelle ihr (Theodora) nach. Diese vermeintliche Enthüllung muss natürlich alles Vorausgegangene in ein falsches Licht stellen. Der Kaiser geht in die Falle, lässt Belisar blenden und als Bettler ausstossen. Bald darauf klärt Antonia den wahren Sachverhalt auf, aber Belisar ist unterdessen im Elend gestorben. — Die Wandlungen Theodora's von Liebe zu Hass und umgekehrt wären psychologisch sehr interessant, wenn nicht alles kaum vermittelt beieinander läge. Ebenso mangelhaft vorbereitet ist der Uebergang von höchster Gunst zu grausamster Bestrafung des siegreichen Helden seitens des Kaisers, und so finden wir hier, wie so oft im spanischen Drama, die Ausführung weit hinter der Conception zurückstehen. Das Stück ist oft dem Lope de Vega zugeschrieben worden, aber das in der Osuna-Bibliothek vorhandene Autograph unsers Dichters, mit einer Censur Lope's versehen, beseitigt jeden Zweifel über die Autorschaft.

„El esclavo del demonio" muss ausführlicher behandelt werden, da dieses interessante Drama nicht allein das directe Vorbild von Moreto, Matos und Cáncer's „Caer para levantar" ist, sondern auch Calderon bei dessen „Mágico prodigioso" vorgeschwebt hat. — Der alte Marcelo hat zwei Töchter, Lisarda und Leonor. Letztere will den Schleier nehmen, erstere soll sich auf Wunsch ihres Vaters mit einem Don Sancho de Portugal vermählen. Sie liebt indessen Don Diego de Meneses, einen Feind ihres Hauses, der ihren Bruder im Duell getödtet hat. Sie hat den Muth, ihrem Vater diese Neigung zu gestehen; er verflucht sie deshalb, während er Leonor mit seinem Segen den Wunsch mitgibt, sie möge Königin von Portugal werden. Lisarda kommt infolge dessen zu dem Entschlusse, sich von Don Diego entführen zu lassen und theilt ihm dies mittels eines Briefchens mit. Inzwischen

hat Marcelo einen jungen Heiligen, Don Gil, gebeten, er möge Don Diego überreden, Lisarda nicht mehr nachzustellen. Nachdem Don Gil diesen Auftrag vor Marcelo's Hause wiederholt in beredtester Weise ausgeführt hat, fühlt Don Diego wirklich Gewissensbisse, die Verbindung mit der Geliebten in der geplanten rücksichtslosen Weise durchzusetzen, nimmt sich vielmehr vor, offen um ihre Hand anzuhalten, und geht ab. Nun versucht aber der Dämon den zurückbleibenden Don Gil mit solchem Erfolge, dass dieser die von Don Diego bereits angelegte Strickleiter besteigt, in Lisarda's Zimmer eindringt, ihre Liebe geniesst und sie dann in männlicher Kleidung entführt. Um sein Benehmen zu entschuldigen, hat er ihr bei der Erkennung eingeredet, Don Diego habe ihr absichtlich diesen Schimpf anthun lassen. Als der alte Marcelo die Flucht seiner Tochter erfährt, glaubt er, der Entführer sei Don Diego und wird in seiner Meinung bestärkt, als dieser — dem gefassten Vorsatze gemäss — eintritt, um sich Lisarda zur Gemahlin zu erbitten. Leonor räth dem anfänglich in die grösste Aufregung gerathenden Greise, er möge seine Einwilligung ertheilen und den neuen Gatten die Sorge um ihr ferneres Glück selbst überlassen. Marcelo fügt sich. Als aber am Schlusse des Acts Don Diego seine Braut abholen will, vernimmt er, Marcelo sei mit seiner ganzen Familie auf das Land gezogen. — Vorher ist der Bräutigam Lisarda's, Don Sancho, angekommen, hat beim ersten Anblicke eine heftige Neigung zu Leonor gefasst und sich deshalb seinem zukünftigen Schwiegervater vorläufig nicht zu erkennen gegeben.

Zweiter Act. Don Gil und Lisarda, an menschlicher und göttlicher Gnade verzweifelnd, führen im Gebirge ein Räuberleben. Marcelo und Leonor fallen ihnen in die Hände, Lisarda will sie tödten, aber Gil, auf welchen die Schönheit Leonor's tiefen Eindruck gemacht hat, verhindert diese Schandthat. Lisarda erbittet sich als Lohn ihrer Schonung unbekannterweise (sie und Don Gil tragen Masken) den Segen ihres Vaters, welchen sie auch erhält. Marcelo und Leonor ziehen alsdann unter Zurücklassung eines Juwelenkästchens ihres Weges weiter. Während Lisarda den Raub versteckt, ruft Don Gil, welcher darunter ein Bildniss Leonor's gefunden hat, von erneuter Bewunderung durchdrungen, aus,

er gäbe seine Seele darum, das Urbild geniessen zu können. Der Dämon nimmt den Gotteslästerer beim Wort, erscheint ihm unter dem Namen Angelio und lässt sich unter erwähnter Bedingung seine Seele verschreiben. Er wird hierauf als Sklave des Dämons auf besondere Weise gekleidet, und auf die Frage Lisarda's nach dem Grunde dieser Veränderung, gibt er vor, er wolle Magie studiren. Von diesem Studium, welches Calderon im „Mágico prodigioso" so wirksam verwerthet hat, hören wir in diesem Stücke indessen später nichts weiter als eine kurze Aeusserung Don Gil's, dass er wirklich Magie lerne:

Aprendo nigromancía
que en esta cueva me enseña (el demonio).

Unterdessen sind Don Diego und Don Sancho, als Landleute verkleidet, auf das Gut Marcelo's gekommen. Ersterer will sich an Marcelo rächen, da er glaubt, dieser habe Lisarda getödtet; letzterer sammelt auf Wunsch Marcelo's die Landleute zur Verfolgung der Räuberbande im Gebirge. Seine Bemühungen um die Gunst Marcelo's und Leonor's haben jedoch wenig Erfolg, denn der Prinz von Portugal, welcher auf dem Wege zu Gil „dem Heiligen" ist, um dessen Gebete für die Genesung seines schwerkranken Vaters zu erbitten, sieht Leonor und verliebt sich in deren ausserordentliche Schönheit. — Don Diego ist inzwischen im Gebirge in die Hände Don Gil's gefallen. Lisarda will den vermeintlich Ungetreuen erschiessen, aber der Flintenstein gibt kein Feuer. Sie lässt Don Diego ziehen, die Reue über ihre bisherigen Verbrechen packt sie mit plötzlicher Gewalt, und sie beschliesst, sich zu bessern. Als erstes Zeichen dieser Wandlung schenkt sie das versteckte Juwelenkästchen einem armen Bauernmädchen. Als dann noch ein bedrängter Landmann erscheint und sie nichts mehr zu verschenken hat, schenkt sie sich selbst, indem sie ihn ermächtigt, sie (immer noch in männlicher Tracht) als Sklaven zu verkaufen.

Dritter Act. Don Diego ist — da man vermuthet, er habe Lisarda getödtet — gefangen zu Marcelo gebracht und von diesem in einen Thurm gesperrt worden. In das gleiche Behältniss kommt Lisarda, welche von dem Landmann als Sklave an Marcelo verkauft worden ist; die männliche Tracht, der Sonnenbrand im Gebirge und das ihrem Gesicht aufge-

brannte Motto „Esclavo de Dios“ haben sie selbst für ihren Vater unkenntlich gemacht. Trotzdem erfolgt die Erkennung mit Don Diego; beide glauben, den Schemen des andern zu erblicken, trennen sich aber schliesslich mit der Beruhigung, sich im Jenseits wiederzusehen. — Der Prinz von Portugal fällt im Gebirge ebenfalls in die Hände Don Gil's und hört zu seinem Entsetzen, dass dieser die gleiche Person mit dem frühern Heiligen sei. Don Gil lässt ihn ziehen, der Prinz reist weiter, kehrt aber bald zurück und überreicht Marcelo ein Schreiben von sich selbst, worin er ihm anempfiehlt, Leonor dem Ueberbringer zur Gemahlin zu geben. Er stellt sich in dem Briefe als den Bräutigam „Don Sancho von Portugal“ vor, da er fürchtet, Marcelo könne ihm in seiner wahren Rolle die Hand Leonor's wegen Unebenbürtigkeit verweigern. Der richtige Don Sancho de Portugal, welchem Leonor bisher nur halbes Gehör geschenkt hat und welcher den Prinzen kennt, muss dem mächtigen Nebenbuhler nachstehen, um so mehr, als gerade die Nachricht eintrifft, der Prinz sei durch den Tod seines Vaters König geworden. So hat sich die Segnung Marcelo's erfüllt. — Inzwischen hat Don Gil vom Dämon die Einlösung seines Versprechens betreffs Leonor's verlangt. Wie üblich, führt ihm der Antichrist einen Schemen der Geliebten in die Arme, welcher sich nach gehabtem Genuss als Todtengerippe enthüllt. Don Gil wirft deshalb dem Verführer vor, er habe seinen Vertrag nicht eingehalten, und wird durch eine Stimme von Oben bestärkt, seine Erlösung zu versuchen. Nach einem inbrünstigen Gebete an seinen Schutzengel, ringt dieser mit dem Dämon und entreisst ihm Gil's Schuldverschreibung. Letzterer thut nun Busse und erscheint mit einem Strick um den Hals im Hause Marcelo's, um Don Diego's Unschuld zu erklären, während sich eine Perspective mit dem Blick auf die kniende, als Büsserin verschiedene Lisarda eröffnet. Mit diesem Hinweis auf die Sühne aller begangenen Verbrechen schliesst das Stück.

Schon aus diesem Auszuge wird man ersehen haben, dass die Handlung eine äusserst reiche, sehr interessante, die Ausarbeitung und Führung derselben aber eine mangelhafte, oft unorganische und ungeschlachte ist. Die Schlussverse:

dando fin
á esta historia verdadera

deuten auf die Benutzung eines vorhandenen Stoffs, was indessen die Bedeutung des gigantischen Werks kaum beeinträchtigt. Die gewaltigen Leidenschaften, welche hier miteinander ringen, sind der Ausfluss einer echten Dichterphantasie, und die poetische, oft philosophische Sprache kleidet den Stoff würdig ein.

Einen ähnlichen Gegenstand behandelt der Dichter in „El amparo de los hombres". — Federico, ein neapolitanischer Caballero, welcher in der Schlacht von Pavia (1525) mit Auszeichnung gedient, aber statt materieller Belohnung nur Empfehlungsbriefe an den spanischen Hof erhalten hat, kommt in erbarmenswerthem Zustande in Genua an. In dieser Stadt nimmt er Dienste bei Carlos, einem reichen, aber verschwenderischen jungen Edelmanne. Die untergeordnete Stellung und seine Armuth werden ihm unerträglich, als er einst zufällig das Bildniss Julia's, der Geliebten seines Herrn, erblickt. Der Dämon ersieht seine Gelegenheit, lässt sich Federico's Seele verschreiben und überhäuft ihn dafür mit unermesslichen Reichthümern. Hiermit ist Federico der Erfüllung seiner Wünsche sehr nahe gerückt, denn Julia's Vater erklärt sich geneigt, ihm die Hand seiner Tochter zu gewähren, um so mehr, als inzwischen Carlos infolge leichtsinniger Verschwendung in Armuth gerathen ist. Julia selbst bleibt indessen standhaft, und Federico beansprucht deshalb, dass der Dämon seinen Nebenbuhler aus dem Wege räume. Da ein directer Mord infolge der grenzenlosen Verehrung der Jungfrau Maria seitens Carlos' dem Dämon vorläufig nicht gestattet ist, so beschliesst dieser mit Federico, den heruntergekommenen Verschwender ebenfalls zum Verschreiben seiner Seele zu veranlassen. Die dem Adelsstolze und der Liebe desselben gleich unerträgliche Armuth erleichtern diesen Plan. Der leichtsinnige Cavalier hat in einem finstern Walde bereits Christus verleugnet, als der Dämon auch die Verleugnung der Jungfrau Maria verlangt. Dies verweigert aber Carlos auf die entschiedenste Weise, wirft sich auf sein Pferd und sprengt nach einer Einsiedelei, wo er auf thatsächliches Bitten des Muttergottesbildes bei dem Christuskinde Vergebung für seine Verleugnung des letztern erlangt. Der Vater Julia's, welcher zufällig und ungesehen mit seiner Tochter Zeuge des Wunders war, beschenkt Carlos mit der

Geliebten Hand, da ihm ein so vertrauter Freund der heiligen Jungfrau als begehrenswerther Schwiegersohn erscheint. Federico zieht sich in ein Franciscanerkloster zurück.

Dies ist natürlich nur ein kurzer Abriss der ebenso reichen als interessanten Handlung. Was die philosophisch-poetische Einkleidung des Stoffs angeht, so möge hier eine kurze Stelle aus der ersten Scene Federico's mit dem Dämon Platz finden.

Federico (zurückschreckend). Bist du der Dämon?
Dämon. Ja. — Warum erstaunst du?
Was zitterst du? Siehst du mich nicht leutselig
Und sanft? Glaubst du vielleicht, wir seien, wie
Uns Pfuscher malen? Ging uns auch die Gnade
Bei Gott verloren und die Bessrungshoffnung,
So blieb uns Schönheit und ein tiefes Wissen.
Beachte auch, dass mancher Mensch schon unter
Derart'gem Horoskop geboren wird,
Dass er uns zwingt, ihm unterthan zu sein.
Auf diese Art genöthigt, komme ich,
Um dir zu helfen, dass dein Reichthum wachse
Und deine Hoffnung, die du schon begrubst.
Was nur der blonde Sonnengott erschafft,
Was alles die elf Sphären überdachen,
Besitze, lenke und regiere ich:
Das Gold, das Silber und die Edelsteine.
Für mich erzeugt des Meers schwarzgrüne Woge
In Muscheln und in Aesten das Perlmutter,
Die Perlen und die glänzenden Korallen;
Die Berge geben mir das Silber, wenn
Ich der verborgnen Minen Adern öffne,
Das Blut derselben, das so viel vermag.
All dies und Julia werden dir gehören!

Man beachte bei den gesperrt gedruckten Zeilen, wie trefflich der Dichter die teuflische Schlauheit des Verführers heraushebt, welcher Federico um so enger umstrickt, als er ihm zu verstehen gibt, gerade er sei ein zur Herrschaft über die Dämonen besonders vorausbestimmter Mensch.

Ein ebenfalls wenig bekanntes, interessantes Drama, in welchem der Dämon eine Hauptrolle spielt, ist „Vida y muerte de la monja de Portugal". — Doña María, eine berühmte Schönheit Lissabons, wird von dem Dämon mit der Nachricht getäuscht, ihr Anbeter Don Juan de Almeyda sei zu Schiffe

nach Sevilla abgereist, um sich mit einer Andern zu vermählen. In heller Liebesraserei folgt sie auf einem Boote nach, ein Sturm erhebt sich, und sie wird nur mit genauer Noth und halbtodt von Fischern ans Land gerettet. Die überstandene Lebensgefahr bringt sie zu dem Entschlusse, den Schleier zu nehmen, und der Herzog von Viseo, welcher ihren Schiffbruch mit angesehen hat, verschafft ihr den Eintritt in ein Kloster. Hier aber verführt sie der Dämon der Eitelkeit, falsche Wunder zu wirken, mittels welcher sie zu so grosser Berühmtheit gelangt, dass der Herzog von Medina Sidonia sein Banner von ihr segnen lässt, ehe er mit der grossen Armada in See sticht. Aber selbst dieses Ansehen befriedigt ihre weltlichen Lüste nicht mehr, und Lucifer benutzt diese Stimmung, um ihr in der Gestalt Don Juan de Almeyda's zu erscheinen und sie zur Flucht aus dem Kloster aufzufordern. Schon ist María's Wille gewonnen, als die allegorische Figur der Enttäuschung mit einer Fackel in der Hand erscheint und sie zur Einsicht ihrer Sünde und zur Bekehrung veranlasst. Mit dieser Umkehr zum Guten kommen neue Bedrängnisse. Die Inquisition ist den falschen Wundern auf die Spur gekommen, lässt María verhaften und in einem dunkeln Gewölbe bei kärglichster Nahrung schmachten. Auch der Dämon fährt fort, sie zu quälen, indem er den wirklichen Don Juan und einen andern frühern Liebhaber, Don Diego, mittels falscher Botschaften und unter thätlicher Mithülfe zum Eindringen in den Kerker veranlasst. In Anwesenheit dieser beiden Cavaliere wird sie von den Herzögen von Viseo und Braganza als Inspectoren der Inquisition überrascht, und der Dämon glaubt, damit den grössten Triumph über ihre wahrhafte Reue und Busse gefeiert zu haben. Aber er sieht sich getäuscht, denn das Jesuskind erscheint, und die Gefangene verscheidet in gottergebener Weise unter dessen Tröstungen. Der Dämon versinkt und die Inspectoren fühlen sich jetzt gezwungen, die vermeinte Heuchlerin als Heilige anzuerkennen.

Religiöse Heuchelei auf die Bühne zu bringen, muss zu Zeiten unsers Doctors ein gewagtes Experiment gewesen sein. Der psychologische Vorwurf ist aber entschieden interessant, und die Handlung ist einheitlich gedacht, wenn auch nicht mit gleichem Geschick durchgeführt. Das Stück verdiente bekannter zu sein als es ist; ohne Zweifel beruht es auf

einer wahren, wenn auch legendarisch ausgeschmückten Begebenheit.

„El Ermitaño galan y Mesonera del Cielo" ist die Geschichte eines Eremiten, welcher sich als schmucker Soldat verkleidet, um seine gefallene Nichte aus ihrem wüsten Leben zu reissen und sie zur Rückkehr in das Büsserleben zu veranlassen. Das Stück enthält die Grundzüge des im zehnten Bande der *„Comedias nuevas escogidas"* abgedruckten Dramas „El Ermitaño galan" von Don Juan de Zabaleta, und hat diesem jedenfalls als Vorbild gedient, ist aber durchaus nicht mit demselben identisch.

„No hay dicha ni desdicha hasta la muerte" ist ein gut erfundenes und mit verhältnissmässigem Geschick durchgeführtes Drama. Es behandelt die Geschichte zweier Freunde, von welchen der eine vom Schicksal anscheinend vernachlässigt, der andere auf die höchste Stufe menschlichen Glücks emporgehoben worden ist. Und doch ist der erste schliesslich der Glücklichere, denn der bisherige Günstling Fortuna's wird durch eine Kette anscheinender Beweise seinem Könige so verdächtig, dass dieser ihn eigenhändig erdolcht, während der anfänglich Unglückliche alle Ehren seines Freundes erbt, nachdem sich dessen Unschuld herausgestellt hat.

„La rueda de la fortuna" verfolgt ähnliche Tendenz. Es ist ein interessantes Bild aus der verderbten byzantinischen Kaiserzeit, aber mit grellen Farben gemalt, unkünstlerisch gruppirt und durch Roheiten verunziert. Es war eins der berühmtesten Dramen des Dichters; dass es schon 1604 zur Aufführung gelangt war, geht aus einem Briefe Lope de Vega's an den Herzog von Sesa, datirt 4. August 1604, hervor.

„Obligar contra su sangre" ist ebenfalls ein lebhaftes Stück. Seine Handlung ist bedeutend einheitlicher, dagegen ist es stark durch Cultismo und schwülstige Rhetorik verunstaltet und scheint deshalb in der spätern Periode des Dichters unter dem überwiegenden Einflusse der neuern dramatischen Schule geschrieben zu sein. Es behandelt den interessanten Vorwurf der Verhinderung einer Blutrache durch die Energie eines liebenden Mädchens, welches sich nicht scheut, eine Pistole zur Vermittlerin zwischen Liebhaber und Bruder zu machen. Da die Handlung in der Regierungszeit Alfonso's VIII. von Castilien spielt, so ist diese Pistole

ein Anachronismus, über welchen sich der Dichter selbst im Munde des Gracioso in ungezwungenster Weise lustig macht:

Lain. *¿Sancha con boca de fuego?*
Ballesta y lanzon habia
solamente en aquel tiempo.

„No hay reinar como vivir" hat einen ähnlichen Grundgedanken wie Lope de Vega's „La boba para los otros y discreta para sí". Der herrschsüchtige Oheim und Vormund der nahezu volljährigen Königin Margarita von Sicilien will die bevorstehende thatsächliche Regierung seiner Nichte dadurch verhindern, dass er sie durch einen Schwachsinnigkeit hervorrufenden Trunk zu Geschäften untauglich macht. Margarita erfährt den Plan, nimmt statt der schädlichen Mischung ein Glas Wasser und erheuchelt geistige Schwäche, bis sie einen starken Beschützer in König Federico von Neapel gefunden hat, mit dessen Hülfe sie die Verschwörer zu Paaren treibt und ihre Regierung antritt. Es ist nicht mehr festzustellen, ob dem Stücke Lope's oder demjenigen unsers Doctors die zeitliche Priorität gebührt; sollte Mira de Amescua den ersten Gedanken gehabt haben, so würde sein Drama eine Bedeutung erlangen, die ihm im andern Falle abginge.

„El Galan secreto" ist unter dem Titel „El secreto entre dos amigos" im apokryphen dritten Bande Moreto (1681) diesem Dichter zugeschrieben worden. Die ganze Mache des Stücks und die etwas schwerfällige Sprache deuten jedoch entschieden auf unsern Mira de Amescua. Im übrigen zeigt die Comödie wenig hervorragendes Verdienst. Die Figur der Herzogin Porcia ist Tirso de Molina abgelauscht.

„La tercera de sí misma" (Amor, ingenio y mujer) ist ein lebhaftes Stück in der Manier Tirso's. Es dreht sich um die Ränke der Herzogin Lucrecia von Amalfi, welche durch Verkleidungen und Listen aller Art die Hand des Herzogs von Mantua zu erlangen strebt, schliesslich aber selbst für gut findet, diese Absicht aufzugeben. Es ist unter dem Namen Calderon's in dem achten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*" abgedruckt und oft irrthümlicherweise mit einem andern, viel seltenern Stücke unsers Dichters:

„Amor, ingenio y mujer" für identisch gehalten worden. Der Inhalt des letztern ist in Kürze folgender. Ein König von

Sicilien hat, um das salische Gesetz zu umgehen, sein einziges Kind Mathilde insgeheim als Prinzen erziehen lassen. Die Thronfolge wäre somit gesichert, wenn nicht der Schalk Amor das Herz des vermeintlichen Jünglings verwundete. Der geliebte Gegenstand ist ein Neffe des Königs von Aragon, Don Enrique, welcher mit Empfehlungsbriefen an die schöne und mächtige Herzogin von Villahermosa an den Hof gekommen ist. Da die Herzogin dem schmucken Fremden nicht allein ihre Protection, sondern auch ihr Herz entgegenbringt, so erheuchelt Mathilde in ihrer Prinzenrolle eine heftige Leidenschaft für erstere und untersagt Enrique, derselben den Hof zu machen. Gleichzeitig erweist sie ihm aber grosse Gunst und verspricht, ihn mit der Hand einer Zwillingsschwester zu entschädigen, welche in einem Thurme gefangen gehalten werde, da ihrem Vater prophezeit worden sei, sie werde durch Vermählung mit einem Fremden Unheil über das Land bringen. Enrique wird bei der angeblichen Schwester — welche natürlich Mathilde selbst in weiblicher Tracht ist — eingeführt und schenkt ihr sofort sein Herz. Als Prinz gibt nun die Infantin vor, sie wolle sich mit der Herzogin vermählen, wenn diese mit ihren Anhängern die Abschaffung der beiden sog. Recaredo'schen Gesetze im Parlamente durchbringe. Unter diesen beiden Gesetzen ist das salische, sowie dasjenige verstanden, nach welchem der Thronfolger verhindert ist, eine Vasallenheirath zu schliessen. Zur Bekämpfung des erstern wird auch der mächtige Marquis, ein Neffe des Königs gewonnen, da dieser der Sohn einer Schwester des Königs ist und nach Gelingen erwähnter Bestrebungen befähigt wäre, bei etwa eintretendem Todesfalle des vermeintlichen Prinzen den Thron zu erben. Den Anstrengungen dieser beiden mächtigsten Vasallen gelingt es wirklich, Parlament und Volk zu allem Gewünschten zu bewegen, und nun kann sich die Infantin in ihrer wahren Rolle zeigen und Enrique zum Gemahl nehmen. Der Marquis, ein Anbeter der Herzogin, wird mit deren Hand belohnt. — Das Stück zeugt von glänzender Erfindungskraft des Dichters, und die höchst romantische Handlung ist einheitlich und folgerichtig durchgeführt. Selbstverständlich muss man die Expositionsbasis als poetisch berechtigt annehmen, denn die prosaische Wirklichkeit wird sich kaum damit einverstanden erklären können.

Das verdienstvollste und bekannteste Drama unsers Doctors ist „Galan, valiente y discreto“. — Serafina, Herzogin von Mantua, soll sich vermählen. Da sie aber noch nicht geliebt hat und fürchtet, dass es ihren Bewerbern mehr um ihr Herzogthum als um ihre Person zu thun sei, so beschliesst sie, dieselben einer Probe zu unterwerfen. Zu diesem Behufe verabredet sie mit ihrer Dame Porcia, für einige Zeit gegenseitig die Rollen zu tauschen. Diese List wird dadurch möglich, dass Serafina und Porcia bisher in grösster Zurückgezogenheit fern von Mantua gelebt haben. Drei Bewerber, die Herzöge von Parma, Ferrara und Urbino werden wirklich getäuscht und machen der Pseudo-Serafina in eifrigster Weise den Hof; der vierte, Don Fadrique de Aragon (natürlich der Spanier!) wird dagegen von seinem Diener, welcher sich als Possenreisser bei der Herzogin eingenistet hat, von dem wahren Sachverhalt unterrichtet und geht den richtigen Weg, indem er der angeblichen Hofdame seine galante Aufmerksamkeit zuwendet. Die Herzogin fühlt sich natürlich in ihrer weiblichen Eitelkeit durch diese anscheinend uneigennützige Neigung aufs höchste geschmeichelt, und dieses Gefühl bildet sich zur Liebe aus, als ihr Porcia gesteht, Fadrique's stolze Verschmähung ihrer vermeinten Hoheit habe ihr Herz gewonnen. So weit geht alles gut, aber nun will auch noch der Verstand der einigermaassen philosophischen Herzogin befriedigt sein; sie beansprucht, dass ihr Gemahl sich als galant, tapfer und klug erweisen müsse. Nachdem sie diese drei Eigenschaften in ausgedehntester Weise an Don Fadrique erprobt hat, erklärt sie sich und reicht ihm die Hand. — Das Stück erinnert unwillkürlich an Moreto's „El desden con el desden“; besonders ist dies der Fall mit der Episode des Dieners, welcher sich bei der Umworbenen als Spassmacher einschleicht und der Eifersucht der Heldin auf die zweite Liebhaberin, welche die schlummernde Liebesleidenschaft zum jähen Erwachen bringt. Moreto hat eben mit scharfem Blick alles schön und richtig Gedachte in ähnlichen Stücken seiner Vorgänger wie in einem Brennpunkte gesammelt und zu dem Meisterwerke gestaltet, welches wir alle bewundern.

„La Adúltera virtuosa“ ist ein romantisch-abenteuerliches Drama, dessen Katastrophe mit derjenigen von Tárrega's „La enemiga favorable“ einige Aehnlichkeit zeigt.

„Lo que es no casarse á gusto“ beleuchtet die Folgen eines Ehebündnisses, welches nicht aus Neigung, sondern auf Geheiss eines Königs geschlossen worden ist. Die junge Frau lässt sich während einer Abwesenheit ihres Gatten von ihrem frühern Liebhaber, dem Infanten Bimarano, verführen und erleidet dafür den Tod, während der Infant von dem König mit eigener Hand niedergestochen wird. Die interessante Handlung ist auf der einfachen Basis aufgebaut, dass König Fruela I. seinen Bruder Bimarano aus politischer Eifersucht eigenhändig ermordete (*„Crónica general“*, Zamora 1541, S. 221).

„El palacio confuso“, das Vorbild von Corneille's „Don Sanche d'Aragon“, eine geistreiche, aber höchst verwickelte „Comödie der Irrungen“ — der als Landmann erzogene Zwillingsbruder und Doppelgänger eines tyrannischen Königs neutralisirt mit Hülfe der Königin alle dessen Handlungen —, wird in manchen Drucken dem Lope de Vega zugeschrieben. Der erste Act könnte allenfalls dieser Voraussetzung entsprechen, aber die beiden andern Acte — und damit wohl das ganze Stück — dürften eher unserm Mira de Amescua gehören, welcher im 28. Bande der *„Comedias nuevas escogidas“* und in Einzeldrucken als Verfasser angegeben wird.

„El Caballero sin nombre“ behandelt die Schicksale Don Gonzalo Altamirano's, eines zweiten Sohnes, welcher in die Welt hinauszieht, um durch eigene Thatkraft zu erwerben, was ihm das Schicksal versagt hat. Durch Tapferkeit, List und Glück wird er Gemahl einer Halbschwester Alfonso's VI. von Castilien, und als er gar letzterm die abgeschlagenen Köpfe eines Maurenkönigs und seiner zwei Söhne als Bewillkommnungsgeschenk beim Einzug in eine Festung überreichen kann, erhält er, ausser andern Ehren, den neuen Familiennamen „Cabezas“ (Köpfe). Hiermit ist er selbst das Haupt eines neuen Adelsgeschlechts geworden, nachdem er sich bis zu diesem Zeitpunkte in stolzer Bescheidenheit nur als „Ritter ohne Namen“ bezeichnet hatte. — Das Stück hat grossen romantischen Reiz und wird durch kernige Diction mit schönen Bildern und Sentenzen gehoben. Dass es etwas allzu abenteuerlich ist und bei dem Reichthum der Handlung die Charaktere etwas in den Hintergrund treten, darf man dem Dichter um der übrigen Schönheiten willen gewiss nachsehen.

„Cuatro prodigios de amor“ ist eine sehr belustigende und trotz grosser Verwickelung klar geführte Comödie. Die Charaktere sind etwas figuronhaft gehalten, was übrigens bei der Grundidee des Stücks, vier Caballeros durch Liebe aus ihrem Naturell zu drängen (ein Feigling wird tapfer, ein Geizhals freigebig, ein Culteraner unaffectirt, ein Nachlässiger sorgfältig), kaum zu vermeiden war.

„La Fénix de Salamanca“ ist eine Comödie in Tirso'scher Manier. Sie behandelt die Abenteuer einer wegen ihrer Schönheit als „Phönix von Salamanca“ bekannten jungen Witwe, welche ihrem Geliebten in Männertracht nachfolgt und sich schliesslich mit ihm vermählt. Die Handlung ist nicht übel erfunden, aber mangelhaft geführt, die Sprache ist rein und frei von Cultismen. Vielleicht gaben die Abenteuer der Dichterin Doña Feliciana Enriquez de Guzman unserm Mira de Amescua die erste Anregung zu dem interessanten Stück.

„Lo que puede una sospecha“ ist, dem Inhalt nach, ein Intriguenstück in der Art der Calderon'schen, aber im Gegensatze zu denselben, von unklarer und schwerfälliger Mache. Duelle, Misverständnisse, Eifersucht, Verstecken u. s. w., alle diese Comödien-Ingredienzien, nur um zwei Paare zu vereinigen, deren Verbindung bei offener, ehrlicher Werbung nichts im Wege gestanden hätte!

„No hay burlas con las mujeres, casarse y vengarse“ hat eine originelle Doppelhandlung, welche jedoch ziemlich ungeschickt gefügt ist. Die Hauptwirkung der Comödie beruht darauf, dass eine ungerechterweise bei ihrem Geliebten verdächtigte Dame, von diesem verlassen und durch einen Backenstreich beschimpft wird, diese Schmach aber am Schlusse durch Niederschiessen des Beleidigers rächt.

„El hombre de mayor fama“ schildert eine Reihe der Thaten des Hercules in loser Weise und schliesst mit seiner Verbrennung durch das Nessushemd.

Eine geschickte Verflechtung biblischer Stoffe in würdiger Sprache, ein entschieden geglückter Wurf unsers Dichters ist „Vida y muerte de San Lázaro“. Eine kurze Inhaltsangabe wird darthun, wie schön die dramatischen Charaktere in Beziehung und Gegensatz gebracht sind und wie diese Zusammenstellung der Erfindungskraft des Doctors, nicht dem vorliegenden Bibelstoffe zu verdanken ist.

Nabal ist arm, neidisch und geizig. Lazarus reich und mildthätig. Beide bewerben sich um die Hand der schönen Abigail, welche Lazarus vorzieht, aber einstweilen keine bestimmte Wahl trifft. Der Schutzengel Nabal's versucht inzwischen, denselben für den Himmel zu erziehen, aber seine drei Versuche fallen unglücklich aus. Einmal bittet er ihn um Almosen, dann lässt er ihm durch Lazarus eine angeblich gefundene Börse zustellen, schliesslich lässt er ihm durch die gleiche Hand 1500 Goldstücke zuwenden, unter dem Vorwande, es sei die Rückzahlung einer Schuld an Nabal's verstorbenen Vater. Alles dies, sowie weiter zufliessende Reichthümer üben jedoch keinen wohlthätigen Einfluss auf des Geizigen Charakter aus. — Hand in Hand mit diesen Versuchen an Nabal durch Glücksfälle geht jetzt die Prüfung des mildthätigen Lazarus durch unverschuldetes Unglück, wozu der Dämon die himmlische Erlaubniss erhält.

Zweiter Act. Ungünstige Nachrichten regnen auf Lazarus, günstige auf Nabal, und letzterer erhält jetzt Abigail zur Gattin. Aber selbst bei der Vermählungsfeierlichkeit kann er seinen Geiz nicht überwinden, verweigert jede Armenspende, stösst Lazarus zurück, welcher als Hülfesuchender erscheint und nimmt ihm sogar ein Juwel ab, welches ihm Abigail aus Mitleid geschenkt hat. Lazarus verliert trotzdem seinen Gleichmuth nicht, und der Dämon erhält infolge dessen die Erlaubniss, ihn auch durch körperliches Elend zu prüfen.

Dritter Act. Lazarus wird von Aussatz bedeckt und kommt in diesem Zustande nochmals in Nabal's Haus; Abigail lässt ihm Erfrischung reichen, was Nabal, als er es bemerkt, mit den herbsten Vorwürfen rügt. Der Aussätzige erhält schliesslich ein Brötchen von des Reichen Tische, während dieser in üppigen Speisen schwelgt. Jetzt aber ist er am Ende seiner Herrlichkeit angekommen, denn seiner Hartnäckigkeit Maass ist voll. Während der Siesta erwürgt ihn der Dämon und bringt ihn zur Hölle. Am Orte der Seligen erblickt er Lazarus und verlangt vergeblich einen Tropfen Wasser, während dieser in der Glorie ruht.

Eigentliche Heiligencomödien sind:

„El animal profeta, San Julian". — Ein Hirsch prophezeit dem heiligen Julian mit menschlicher Stimme, er

werde seine eigenen Aeltern tödten. Dies geht durch ein unglückliches Misverständniss in Erfüllung, aber die Busse des Heiligen findet vor Gottes Augen Anerkennung und Gnade.

„El negro del mejor amo" behandelt die Geschichte des heiligen Rosambuco in der gewöhnlichen abgeschmackten Manier der Periode. Das Stück ist verschieden von der Comödie Lope de Vega's über den gleichen Heiligen.

Sehen wir nun auf die Leistungen unsers Doctors im Ganzen zurück, so scheint es auf den ersten Anblick, als ob er von seinen Zeitgenossen etwas zu überschwenglich gelobt worden wäre. Versenkt man sich jedoch tiefer in seine Dichtungen, so wird man dieses Urtheil gewiss zu seinen Gunsten modificiren. Wie bei Lope de Vega, wird man vor allen Dingen sichten und diejenigen Stücke ausscheiden müssen, welche hauptsächlich der Schreibsucht des Dichters oder dem unersättlichen Bedürfnisse der spanischen Zuhörerschaften ihre Existenz verdanken. Hat man aber auf diese Weise den Kern seiner Werke herausgeschält, so wird man über die fruchtbare, energische Einbildungskraft, die poetische und philosophische Tiefe, welche diese Dramen aufweisen, nur staunen können. Man denke an „El esclavo del demonio", „El amparo de los hombres", „Galan, valiente y discreto", „Amor, ingenio y mujer", „Cuatro milagros de amor", eine wahre Stufenleiter glänzender Compositionen verschiedener Gattung. Die Mängel des Dichters sind dagegen hauptsächlich äusserlicher Art. Die Führung der Handlung ist oft ungeschickt, die Episoden verschmelzen sich nicht organisch mit der Hauptfabel, sondern machen oft den Eindruck einer Doppel- oder gar Triplehandlung, wie z. B. in „El ermitaño galan". Die Diction ist manchmal spröde und ungleich, manchmal mit Cultismo versetzt. Die obenerwähnten Vorzüge überragen jedoch diese mehr technischen Unvollkommenheiten bei weitem und sichern dem Dichter einen der wichtigsten Plätze in der Literaturgeschichte seiner Epoche.

Miguel de Cervantes als Nachahmer Lope de Vega's.

Wer die etwas pedantischen Auslassungen des Pfarrers und des weisen Kanonikus von Toledo im 48. Kapitel des Don Quijote (erster Theil) liest und alsdann die 1615 zum ersten male gedruckten acht Comödien des Cervantes zur Hand nimmt, wird eine drastische Illustration der Redensart „Tempora mutantur etc." vorfinden. Geldsorgen und die Ueberzeugung, dass er gegen die mächtig einsetzende Hochflut der neuen Comödie vergeblich ankämpfe, mögen den Dichter des Don Quijote dazu gebracht haben, seinen Widerstand gegen die herrschende Richtung aufzugeben. Dass er aber versuchte, die früher gerügten Ungeheuerlichkeiten derart zu überbieten, „Herodes derart zu überherodisiren", dass der Herausgeber der zweiten Ausgabe der „*Ocho Comedias y ocho entremeses*", Blas Nasarre, die Behauptung aufstellen konnte, diese Comödien seien Verspottungen der Dramen Lope'scher Schule, wie der Don Quijote eine Verspottung der Ritterromane, ist nicht zu entschuldigen. Die neuere Kritik hat Blas Nasarre's Theorie zwar rücksichtslos beiseite geschoben, aber eine sorgfältige Prüfung der Stücke erregt dem unparteiischen Beurtheiler das Gefühl, als könne der genannte Kritiker bei einzelnen derselben richtig empfunden haben. Als solche Beispiele mögen „El laberinto de amor" und „La casa de los celos" erwähnt werden. Es ist aber weder aus dem Prolog noch aus den Comödien selbst die leiseste äussere Andeutung zu entnehmen, dass Cervantes eine Parodie der Lope'schen Dramen beabsichtigte. Dies muss die Kritik stutzig machen, denn im Don Quijote ist es überall deutlich ausgesprochen, dass er eine Parodie sein soll, und überall finden sich Personen, welche den Standpunkt der Vernunft vertreten. Alles dies ist in den Comödien nicht zu finden, und es ist schade darum, denn eine feinere, köstlichere Satire als die in mehrern derselben enthaltene, aber wahrscheinlich unbewusste, lässt sich kaum denken. Man höre den Inhalt des Dramas:

„El laberinto de amor". Der Herzog von Novara hat seine Tochter Rosamira mit Manfredo, Herzog von Rosena, verlobt. Rosamira, welche ihrem Vater keinen offenen Widerstand entgegensetzen will, sich aber heimlich mit Dagoberto, Herzog

von Utrino, verlobt hat, wählt den hirnverrückten Weg, sich von ihrem Liebhaber einer unzüchtigen Leidenschaft für einen Ritter niedern Ranges anklagen zu lassen, um die Heirath mit Manfredo abzuwenden. Dagoberto erbietet sich, die Wahrheit seiner Anklage im Gottesgericht zu beweisen und zwar mit dem Hintergedanken, am Tage desselben nicht zu erscheinen, um hierdurch die Erklärung der Unschuld Rosamira's zu bewirken. Anastasio, Herzog von Dorlan, will Rosamira vertheidigen, ebenso Manfredo; beide werden aber die Beute zweier, ihnen in Männertracht nachlaufenden Prinzessinnen, Julia und Porcia, Tochter und Nichte des Herzogs von Dorlan. Am Tage des Gottesgerichts löst sich natürlich alles mittels verschiedener Heirathen zur Zufriedenheit auf. — Also verkleidete Prinzen und Prinzessinnen vierteldutzendweise (denn auch die jungen Herzöge erscheinen meistentheils incognito), dabei ein Liebhaber, der seine Geliebte, eine Prinzessin, der Unzucht mit einem Niederstehenden (bajo caballero) anklagt, um die ihr drohende Vermählung auf einige Zeit hinauszuschieben! Selbst Aeusserlichkeiten der Diction, Ritterromans-Ausdrücke wie „obscura claridad" (dunkle Klarheit), „esperando la esperanza" (die Hoffnung hoffend), kann Cervantes — sollte man denken! — sich kaum im Ernste haben entschlüpfen lassen. Das Drama, als ernstgemeintes betrachtet, muss deshalb als an der äussersten Grenze des Unsinns stehend, die Verwunderung der Kritik erregen. Als Persiflage dagegen auf die unsinnigen Verkleidungen und Intriguen vieler Stücke Lope'scher Schule angesehen, würde es würdig erscheinen, dem Don Quijote als Satire an die Seite gestellt zu werden.

Das Gleiche, aber in geringerm Maasse, gilt von:

„La casa de los celos y Selvas de Ardenia". Es ist dies ein buntscheckiges Stück, hauptsächlich aus dem Fabelkreise des Ariosto. Soweit in dem tollen Gewirr eine Haupthandlung in Frage kommen kann, muss als solche die Ankunft der schönen Angelica in Paris angesehen werden; die Eifersucht Reynaldos' und Roldan's, die Zauberkünste des Malgesí, die Feigheit Galalon's, Handlungen und Reden Bernardo del Carpio's, Marfisa's, Merlin's, verschiedener allegorischer Figuren nebst Venus und Amor bilden die Füllung der Fabel. Es ist ein Zauber- und Schaustück, nur kein Drama.

Noch weniger kann für eine parodistische Absicht bei folgenden Stücken angeführt werden:

„La entretenida". — Ein Student, Cardenio, schleicht sich in das Haus Marcela's als ihr angeblich aus Lima angekommener Vetter Don Silvestre de Almendarez ein, um sich mit ihr zu vermählen. Marcela fühlt aber keine Neigung zu dem vermeinten Verwandten, die Dispensation wird in Rom verweigert und der Student durch die Ankunft des wahren Silvestre entlarvt. Aber auch dieser heirathet Marcela nicht, da er durch die vorausgegangene Comödie stutzig geworden ist und die Dispensation fehlt. — Marcela's Bruder, Don Antonio, liebt eine andere Marcela, welche seiner Schwester ähnlich sieht, und sein Benehmen gegen letztere ist derart, dass sie auf den Gedanken kommt, er hege unerlaubte Gefühle für sie selbst. Durch einen Freund legt ihm der Vater der wirklich geliebten Marcela den Gedanken nahe, offen und ehrlich um seine Tochter anzuhalten, was Antonio auch thut. Nun zeigt ihm aber sein Nebenbuhler Ambrosio ein schriftliches Heirathsversprechen Marcela's zu seinen Gunsten vor. Ohne zu untersuchen, ob das Document echt oder falsch ist, steht Antonio von seiner Bewerbung ab, da er sich nicht mit Zweifeln quälen will. Eine ähnliche Unterintrigue ist unter den Dienstboten skizzirt. — Man sieht, dass alle Fäden nur gesponnen werden, um sie abzureissen. Ist dies Schwank oder Satire? Jedenfalls ist es höchst undramatisch.

„Pedro de Urdemalas" ist die Geschichte eines Schelmen (pícaro), der als Gehülfe eines albernen Schultheissen, dann als Zigeuner, dann als vorgeblicher Eremit fungirt und als Schauspieler unter dem Namen eines wirklich zu Cervantes' Zeiten lebenden Histrionen Nicolás de los Rios endigt. In diese Haupthandlung ist die Geschichte eines ebenso schönen als stolzen Zigeunermädchens verflochten, welches vom König geliebt wird und sich schliesslich als Nichte der Königin herausstellt. — Alles ist lose und undramatisch, etwa in der Art eines zu drei Acten erweiterten „Entremés" (Zwischenspiel). Bemerkenswerth ist der Epilog Pedro's, ebenso dessen Auslassungen über die Eigenschaften eines guten Schauspielers. Letzterer Passus — interessant an sich und als Gegenstück zu der bekannten Rede Hamlet's an die Schauspieler — lässt sich folgendermaassen wiedergeben:

„Ich kenne alle die Eigenschaften, die ein Schauspieler besitzen muss, um ein solcher zu sein, und die ebenso selten als unzählbar sind. Er muss erstens ein grosses Gedächtniss, zweitens eine glatte Zunge haben, drittens darf er nicht Mangel an schönen Costümen leiden. Eine gute Figur kann ihm nicht erlassen werden, wenn er die Liebhaber spielen soll; er darf nicht geziert in Geberden sein, noch darf er affectirt hersagen. Er soll — sorglos scheinend — sorgsam sein, gravitätisch als Greis, flink als Jüngling, gemässigt als Liebhaber, wüthend als Eifersüchtiger. Er muss mit so viel Kunst und Klugheit declamiren, dass er sich ganz in die Figur verwandelt, welche er vorstellt. Den Versen hat er mit seiner erfahrenen Zunge Werth zu geben (soll wohl heissen, er habe durch deutliche Betonung das Versmaass hervorzuheben), und die todte Fabel muss er zum Leben erwecken. Er muss in erstaunlicher Weise Freudenthränen hervorlocken und fertig bringen, dass dieselben alsbald wieder zu Thränen der Trauer werden. Er muss bewirken, dass jeder Zuhörer das gleiche Gesicht zeige, welches er selbst annimmt, und wenn er dies zuwege bringt, wird der Schauspieler vortrefflich sein."

Der angezogene Epilog sagt Folgendes: „Morgen wird im Theater eine (Comödie) aufgeführt werden, in welcher für wenig Geld Alle den Plan von Anfang bis zu Ende durchschauen werden. Sie werden auch sehen, dass sie nicht mit Heirathen endigt" (siehe „La entretenida") — „was eine gewöhnliche, schon hundertmal gesehene Sache wäre —, noch dass die Dame in einem Acte entbunden wird, während im nächsten das Kind schon seinen Bart hat, tapfer und wild ist, tödtet und (Schädel) spaltet, eine gewisse Beschimpfung seiner Aeltern rächt und zuletzt König eines Königreichs wird, welches keine Kosmographie angeben kann."

Also Spott genug, aber directer Spott mit dem Hinweise darauf, dass seine (Cervantes') Stücke die gerügten Fehler nicht besitzen! Allerdings nicht gerade diese speciellen, aber welche andern! Wie classisch würde man sich — falls obiger Epilog zufällig allein erhalten wäre — die acht extravaganten Comödien unsers Dichters vorstellen!

Unzweifelhaft ernst gemeint sind folgende Dramen: „El rufian dichoso." Wenn in diesem Falle hierüber

ein Zweifel herrschen könnte, so würde uns der Anfang des zweiten Acts die gewünschte Sicherheit geben. Hier verständigen sich zwei allegorische Figuren, die „Neugier“ oder „Wissbegierde“ (*Curiosidad*) und die „Comödie“ darüber, dass die alte Comödie fallen und die neue (Lope'sche) deren Platz einnehmen müsse. — Der Held des Stücks, ein Angestellter des Inquisitors Don Tello de Sandoval, verübt die grössten Schurkenstreiche, aber niemand wagt es, ihn zur Rechenschaft zu ziehen, da er unter dem Schutze seines Herrn steht. Als er einst seinen letzten Einsatz beim Spiel wagt, schwört er, im Falle des Verlierens als Räuber in die Berge zu gehen. Da er indessen eine bedeutende Summe gewinnt, so geräth er auf den eigenthümlichen Gedanken, es auch mit dem Gegentheil des in Aussicht genommenen Handwerks, d. i. mit der Frömmigkeit zu versuchen. Unter dem Namen Fray Cristóbal de la Cruz wird er Mönch, verrichtet viele gute Werke und setzt diesen die Krone damit auf, dass er einer unbussfertigen Sünderin, Doña Ana de Treviño, alle diese guten Werke abtritt und ihre Sünden auf sich nimmt, um ihr den Eingang zur Seligkeit zu verschaffen. Kaum ist dies vereinbart, so bedeckt ihn ein widerlicher Aussatz, aber trotzdem wird er Abt und stirbt als Heiliger, nachdem er alle die abgetretenen guten Werke durch neue ersetzt hat. Man muss sich in die damalige Zeit hineindenken, um das Ungeheuerliche eines solchen Stoffes einigermaassen zu entschuldigen. Der Dichter selbst war sich des Wagnisses bewusst, denn er versichert wiederholt, alles habe sich genau so zugetragen, die Geschichte des Heiligen erzähle es so.

„La gran Sultana Doña Catalina de Oviedo“ ist die Dramatisirung der Erlebnisse einer gefangenen Spanierin, welche den Sultan Amurates derart bezaubert, dass er sie zu seiner ersten Gemahlin erhebt und ihr gestattet, auch als solche ihrer Religion treu zu bleiben, ein bis dahin unerhörter Fall. Die novellenhafte Behandlung des Stücks beweist hier, wie in allen Dramen des Cervantes, dass ihm die Begabung als Dramatiker vollständig abging. So wenig Lope de Vega's Novellen taugen, so wenig dramatischen Werth besitzen die Comödien des Cervantes: Novelle und Drama scheinen selbst bei dem grössten Genie unversöhnliche Gegensätze zu sein. In Bezug auf Cervantes zeigt sich dies nicht allein in der

Praxis in seinen dramatischen Compositionen, sondern auch in der Theorie bei der Aeusserung seiner Ansichten über das Drama im Don Quijote, wie bei Besprechung Argensola's nachgewiesen worden ist.

„El gallardo Español" behandelt Episoden aus dem Leben eines Don Fernando de Saavedra (wahrscheinlich ein Vorfahre des Dichters), der von den Mauren gefangen wird, sich in höchst verdächtiger Weise mit denselben befreundet, diesen Flecken aber nachher durch grossen Heldenmuth auf christlicher Seite wieder ausmerzt. Der Faden der Handlung ist schwer zu verfolgen, da die Entwickelung einer Situation aus der andern gänzlich fehlt.

„Los baños de Argel" ist noch novellenhafter; es ist eine Reihe von Bildern aus dem algerischen Sklavenleben ohne den geringsten Anspruch auf dramatische Entwickelung. Die Comödie ist indessen nur eine Wiederbearbeitung seiner frühern: „El trato de Argel".

Das Endurtheil über die besprochenen Dramen des Cervantes hat die Nachwelt durch beinahe gänzliches Vergessen derselben gefällt.

Andrés de Claramonte.

Von diesem Dichter wissen wir nur, dass er aus Murcia gebürtig, Schauspieler und Schauspieldirector war. Schon 1603 wird er von Rojas Villandrando als solcher, sowie als Verfasser von Comödien erwähnt. Sein Sterbejahr wird von Navarrete (*Vida de Cervantes*) als 1610 angegeben, was jedoch unsicher ist, da nach Barrera's Angabe ein anscheinend autographes Manuscript des Dichters mit dem Approbationsdatum von 1622 existirt.

Diesen wenigen, allgemeiner bekannten Daten fügen wir eine bisher gänzlich unbeachtete Stelle aus dem Drama „El infanzon de Illescas" bei, in welchem sich der Dichter unter dem Pseudonym „Clarindo" selbst einführt, wie wir seinerzeit bei Besprechung des Stücks nachweisen werden.

König. Wer seid Ihr?

Clarindo. Ich bin, erhabener Herr, ein durch das Vertrauen auf die

Gunst Eurer Hoheit aus Sevilla nach Madrid verschlagener Schriftsteller.

König. Was wollt Ihr?

Clarindo. Ich möchte mich ernähren.

König. Was ist Eure Specialität?

Clarindo. Die Poesie.

König. Nun, so fasset Muth und schreibt, denn das Waffenhandwerk und die Wissenschaften werden in gleicher Weise von mir belohnt.

Clarindo. Abgesehen von der Gunst, welche ich zu Euren königlichen Füssen geniesse, zeichnet mich auch diejenige eines Sandoval aus. (Hiermit ist wohl der Erzbischof von Toledo, Don Bernardo de Sandoval y Rojas, einer der Patrone des Cervantes und anderer Dichter gemeint.)

König. Wenn Ihr einen solchen Beschützer habt, was fürchtet Ihr noch?

Clarindo. Ich fürchte, zu irren.

König. Wisset dem Volke zu gefallen, dann werdet Ihr richtig handeln.

Diese Stelle enthält offenbar durchaus wahre Angaben des Dichters über sich selbst.

Gehen wir nun zur Musterung einiger Dramen Claramonte's über.

„De este agua no beberé." — König Pedro der Grausame von Castilien verliebt sich in Mencía, die schöne Gemahlin des Comthurs Don Gutierre Alfonso Solís, wird von derselben aber so entschieden zurückgewiesen, dass er ihr Rache schwört. Eine Gelegenheit dazu bietet sich, als eine frühere Geliebte des Comthurs, Doña Juana Tenorio, diesen fälschlicherweise bei dem König der Verletzung ihrer jungfräulichen Ehre unter dem Versprechen der Ehe anklagt. Ohne den Fall zu untersuchen, gibt der König dem Comthur den Befehl, seine Gemahlin zu tödten und sich alsdann mit Doña Juana zu vermählen. Durch allerlei Zwischenfälle wird aber die Ausführung dieser Absichten verhindert, und der König selbst erweist noch auf dem Schlachtfelde von Montiel den wieder zusammengeführten Gatten hohe Ehren. — Die Handlung scheint am Anfang energisch fortzuschreiten, geräth aber später ins Schwanken und wird erratisch. Die Sprache ist ziemlich rein, aber ohne poetische Tiefe. Der letzte Theil des Dramas wimmelt von Gespenstererscheinungen, die aber so schwächliche, wahrhaft klägliche Schemen sind, dass sie eher Lächeln als Schauder erregen: Schauspielerkniffe ohne

Dichtergabe. — Man beachte, der Merkwürdigkeit halber, dass in Calderon's „El médico de su honra", in welchem bekanntlich König Pedro der Grausame auch eine Rolle spielt, der Held ebenfalls Don Gutierre Alfonso Solís, die Heldin Doña Mencía heisst.

„De lo vivo á lo pintado." — Der Infant Enrique wird von seinem Bruder, dem König Ferdinand von Neapel, nach Mailand gesandt, um für letztern die Hand der Herzogin Lisbella zu erbitten, deren Bildniss beide Brüder bezaubert hat. Voll Loyalitätsgefühl reist Enrique ab, aber der Anblick des liebreizenden Originals bringt seine Tugend zu Fall, und nach einer Reihe wenig ehrenhafter Schliche trägt er höchst unverdienterweise die Hand der Herzogin davon. — Auch dieses Drama hat eine ungeschickt geführte Handlung und, was noch schlimmer ist, eine durchaus schiefe Moral.

„El valiente Negro en Flándes" ist das annehmbarste Schauspiel Claramonte's, denn dessen Handlung ist wenigstens einheitlich gedacht und ziemlich folgerichtig durchgeführt. Dichterischen Schwung darf man freilich auch hier nicht suchen. Das Stück schildert die aussergewöhnlichen Heldenthaten eines Negers, welcher sich durch persönliche Gefangennahme des Prinzen von Oranien zum General und Ritter des Santiago-Ordens emporschwingt und hierdurch alle seine frühern Spötter in Bewunderer umwandelt.

„El gran rey de los desiertos, San Onofre." — Der Titelheld ist ein König von Aegypten, welcher abgedankt und sich zum Büsserleben in eine Wüste zurückgezogen hat. Derselbe spielt jedoch keineswegs die Hauptrolle, vielmehr hat das Drama eine ebenso zersplitterte als buntscheckige und unwahrscheinliche Handlung, welche dem poetisirenden Schauspieldirector den Rahmen für eine Anzahl Theaterstreiche abgeben musste. Eine Löwin, welche als Pflegemutter eines Kindes mehrmals auf der Bühne herumspaziert; der alte Heilige, welcher nach seinem Tode Orakelsprüche vernehmen lässt; Zusammenstürzen eines Tempels; ein Adler, welcher einem Usurpator die goldene Krone raubt; ein Seesturm; verschiedene Engel als Diener des Heiligen und anderes Schauwerk bilden die Würzen des Stücks. Die Sprache ist äusserlich schwülstig, innerlich nüchtern. Ein ebenso kurzes als lächerliches Beispiel davon ist die Frage des Königs

Delfo, als sein Feldherr Eudipo die schöne Silene an den Hof bringt:

¿Es la honesta mitad de vuestro lecho
esta dama gentil? —

„El Tao de San Anton." — Dieses Schauspiel ist, obgleich im Stile der gewöhnlichen Heiligendramen der Epoche, doch bedeutend annehmbarer als das vorher besprochene. Es behandelt das Leben des heiligen Antonius, verbunden mit der Geschichte eines edeln Jünglings von Memphis, welcher durch Enttäuschungen in der Liebe dazu getrieben wird, das Ordenskleid des Heiligen zu nehmen. Auch der Tod des heiligen Paulus wird unnützerweise hereingezogen. Erscheinungen Christi und der heiligen Jungfrau fehlen nicht, ebenso wenig eine Dosis schaler scholastischer Gelehrsamkeit, unter anderm ein lateinisches Sonett. Das Stück ist unter dem Namen Don Guillem de Castro's gedruckt worden, gehört aber, einer Handschrift der Osuna-Bibliothek und allen innern Anzeichen nach, unserm Claramonte.

„El inobediente ó la ciudad sin Dios" behandelt die Geschichte des Propheten Jonas und die Bekehrung der Stadt Ninive durch denselben. Den Hauptraum nimmt die Schilderung des gottlosen Lebens in der ungeheuern Stadt ein. Dies geschieht durch eine Reihe lose zusammenhängender Scenen, welche nicht den geringsten Anspruch auf eine geordnete Fabel machen können. Die Sprache erhebt sich nicht zur Poesie und sticht unvortheilhaft gegen die Behandlung biblischer Stoffe durch andere Dramatiker der Epoche ab.

Claramonte hätte wohl keine Dramen geschrieben, wenn ihn nicht sein Beruf hierzu verleitet hätte. Nicht allein fehlte ihm gänzlich das poetische Feuer, was schon aus seiner, trotz gelegentlichen Schwulstes nüchternen Diction erhellt, sondern er war auch durchaus unfähig, einen Stoff dramatisch zu concipiren und zu gestalten. Viele altspanische Dramatiker leiden unter dem Mangel einer dieser Fähigkeiten; wo aber beide fehlen, ist überhaupt kein dramatisches Talent vorhanden und kann auch nie durch Schauspielerroutine ersetzt werden.

Ebenfalls Schauspieldirector war:

Juan Bautista de Villegas,

über dessen Lebensumstände uns nur dürftige Nachrichten überliefert sind. So finden wir in Andrés de Claramonte's „*Letanía moral*", Sevilla 1613, unser Juan sei damals in noch zartem Alter schon als Schauspieler aufgetreten. Noch interessanter ist die Angabe an gleicher Stelle, er sei ein Sohn des Antonio de Villegas, des berühmten Schauspieldirectors zu Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts gewesen. Da Antonio 1615 schon todt war, so lässt sich annehmen, Juan habe zwischen 1613 und 1615 die Führung der Truppe seines Vaters übernommen. Dass er ein Bruder — jedenfalls ein älterer — des Dramatikers Francisco de Villegas war und nach Beendigung seiner Schauspielerlaufbahn das Ordenskleid des heiligen Franciscus nahm, erhellt aus einem in Gallardo's „*Ensayo de una Biblioteca española*" etc., Col. 683, angezogenen Manuscript. Das Jahr seines Todes ist nicht bekannt.

Eine seiner besten Comödien ist:

„Cómo se engañan los ojos y el engaño en el anillo". — Der Fürst Federico von Visiniano hat um die Hand der schönen Estela, Schwester des Herzogs von Florenz, anhalten lassen, aber noch keinen Bescheid erhalten. Diese Zögerung benutzend, begibt er sich in der Verkleidung eines Juwelenhändlers nach Florenz, um Estela incognito zu sehen, ehe er durch Vertrag gefesselt ist. Der Herzog lässt den angeblichen Kaufmann vor und befiehlt ihm, seiner Geliebten Laura, Gesellschaftsdame Estela's, sowie letzterer selbst seine Waaren zur beliebigen Auswahl vorzuzeigen. Beide Damen wählen — ohne dass die eine die Wahl der andern sieht — je einen von zwei durchaus ununterscheidbaren Diamantringen. Der Ring Estela's wandert bald an die Hand ihres heimlichen Geliebten Carlos, derjenige Laura's an die Hand des Herzogs. Dies ist die Basis der Intrigue. Nun tritt eine neue bewegende Kraft hinzu. Die Herzogin Porcia von Ferrara ist ebenfalls verkleidet nach Florenz gekommen, da sie sich mit dem Herzog zu vermählen wünscht, hat sich mit Federico verständigt und ein Bündniss zu gegenseitiger Unterstützung mit demselben geschlossen, um die Liebesverhältnisse der von ihnen Begehrten

zu durchkreuzen. Als nun Federico im Ankleidegemach des Herzogs den ihm bekannten Diamantring sieht, vermuthet er sofort, dass derselbe eine Gunstbezeigung Laura's sei, entwendet ihn und gibt ihn Porcia. Bald darauf vermisst der Herzog den Ring, sieht den gleichen an Carlos' Hand und wirft ihm das Entwenden desselben vor. Carlos vertheidigt sich — in der Angst, seine Liebe zu Estela zu verrathen — so zweideutig, dass der Herzog glauben muss, er liebe Laura, und ihn verbannt, nachdem er ihm den Ring abgenommen hat. Porcia hat unterdessen den von Federico entwendeten Ring scheinbar unabsichtlich Estela und Laura sehen lassen, sodass beide glauben müssen, ihre Liebhaber seien untreu und hätten Porcia das Kleinod geschenkt. Die sich aus diesen Prämissen ergebenden Verwickelungen sind ebenso zahlreich als interessant. Schliesslich tritt aber die Aufklärung ein; Federico und Porcia werden beschämt und reichen sich, da sie ihre vorherigen Absichten vereitelt sehen, die Hand, während die beiden wahren Liebespaare gleichfalls vereinigt werden. — Die Handlung ist originell erfunden und geistreich geschürzt; das Stück darf ruhig mit der Mehrzahl der Lope de Vega'schen Comödien dieser Art auf eine Linie gestellt werden.

Das Gleiche gilt von „La despreciada querida", ein Stück, welches lange Zeit thatsächlich für das Werk Lope de Vega's gegolten hat, dessen Autorschaft aber seitdem durch unwiderlegliche äussere Beweise zu Gunsten unsers Villegas festgestellt worden ist. — Zwei Brüder, der König von Böhmen und der König von Ungarn, haben bis zum Tode des erstern hartnäckig Krieg geführt. Der Tod hat aber diesen Hass gelöscht, und Laura, die Erbin des böhmischen Throns, begibt sich zu ihrem Oheim, welcher in seiner Fürsorge schon so weit gegangen ist, ihre Verlobung mit dem Fürsten Carlos von Siebenbürgen anzubahnen. Eine kurze Strecke vor der ungarischen Hauptstadt wird Halt gemacht, um die Vollendung einiger Empfangsvorbereitungen zu ermöglichen. Diese Frist benutzt Laura, um in der Rolle ihrer Muhme und Begleiterin Porcia incognito die Hauptstadt zu besuchen und sich den ihr bestimmten Bräutigam anzusehen. Dieser hat das Glück, ihr zu gefallen, und auch dessen Herz fliegt beim ersten Anblick der vermeinten Porcia zu. Er beschliesst, den Ehrgeiz der Liebe zu opfern, indem er die Hand

der Thronerbin ausschlagen und diejenige der falschen Porcia erbitten will. Diesen Entschluss theilt er dem Könige mit, welcher ihn deshalb vom Hofe verbannt. Als nun Laura in ihrer wahren Rolle einzieht, gelangt der erste Liebesbrief Carlos' natürlich an die falsche Adresse, d. h. an die richtige Porcia, und selbst spätere persönliche Unterredungen werden durch Zweideutigkeiten und Verlegenheit derart misverstanden, dass sich die Aufklärung bis zum Schlusse des dritten Actes hinauszieht. — Es liegt auf der Hand, wie sehr hier die Intrigue auf Spitzen gestellt ist, und wie das erlösende Wort in der Wirklichkeit weit früher hätte fallen müssen, als es die nachdenkende Geschicklichkeit eines geistreichen Lustspieldichters verzögert hat. In diesem sowie in dem vorher besprochenen Stücke ist die Meisterschaft des Villegas in wirklich geistreichen doppelsinnigen Reden wahrhaft bewundernswerth. Die allgemeine Familienähnlichkeit der beiden Dramen ist unverkennbar, sogar die Namen der Heldinnen, Porcia und Laura, sind identisch.

„El marido de su hermana" (La mentirosa verdad). — Auch in diesem Schauspiel tritt die Eigenart unsers Dichters hervor, durch zweideutige Reden die Wahrheit zur Lüge zu stempeln und umgekehrt. Ist aber dieses Mittel in den vorher besprochenen Stücken in Lustspielmanier angewandt, so finden wir hier, dass es der Dichter ebenfalls verstanden hat, auf gleiche Weise unsere tragische Theilnahme zu erregen. Allerdings ist auch hier der Schluss ein befriedigender, aber eine Reihe packender Scenen in leidenschaftlicher Sprache geht der Lösung voraus. — Die regierende Gräfin von Barcelona hat sich heimlich mit ihrem Jugendgespielen, dem Grafen Carlos vermählt und erfährt kurz darauf, derselbe sei infolge einer seinerzeitigen Kindervertauschung ihr Bruder. Ausser sich vor Schmerz, will sie abdanken, wird aber noch rechtzeitig unterrichtet, der stattgehabte Tausch sei gleich nachher wieder zurückgemacht worden.

Ein Drama, welches ebenfalls eine vermeinte Geschwisterliebe behandelt, ist „La Morica garrida" (Los hermanos más amantes). Auch hier ist eine Kindervertauschung im Spiel, welche aber nicht allein eine anscheinende, sondern auch eine wirkliche Liebesleidenschaft unter Geschwistern zur Folge hat. Glücklicherweise bleibt letztere in den Grenzen platonischer

Verehrung. Ein Anklang an „El bastardo de Ceuta“ von Grajales findet sich in dem Umstande, dass die vertauschten Kinder sich als Maure und Christ im Kampfe gegenüberstehen. Im übrigen entbehrt das Stück der pathetischen Affecte und Diction, sowie der folgerichtigen Handlung des „Marido de su hermana“ und ist überhaupt eine wenig verdienstvolle Production.

„El buen Caballero, Maestre de Calatrava“ steht etwa auf gleicher Linie mit „La Morica garrida“, nur gewinnt es gegen Schluss durch die Todesscene des Grossmeisters etwas an Poesie. In loser Weise werden uns einige Episoden aus dem Leben Don Rodrigo Giron's, Grossmeister von Calatrava, vorgeführt, aber leider sind diese glänzenden Balladenstoffe nicht mit dichterischer Tiefe erfasst und ausgeführt.

„La victoria del Albis por Carlos Quinto“ schildert einen Theil des Schmalkaldischen Kriegs mit der Schlacht von Mühlberg in sehr unhistorischer Weise. In die Kriegsereignisse ist die Ehren- und Liebesgeschichte eines Don Alvaro verwebt, welcher durch sein Beispiel die Eroberung von sechs in der Elbe liegenden feindlichen Barken veranlasst und dadurch wesentlich zum Siege beigetragen haben soll. Das Drama ist, wenn auch lose gefügt, durch die ausführliche Charakterzeichnung Karl's V. interessant. Am Schlusse, nachdem angedeutet worden ist, dass Karl die Regierung seinem Sohne Philipp übergeben wolle, finden sich die Verse:

Y esta es la primera parte
del mayor hecho de Carlos.

Sollte diese Stelle Don Diego Jimenez de Enciso den Anstoss zu dem Drama „La mayor hazaña del Emperador Carlos Quinto“ gegeben haben (etwa als „Segunda parte“), dessen erster Druck sich im gleichen alten Comödienbande wie „La victoria del Albis“ vorfindet?

„La lealtad contra su rey“ ist ein, von den vorhergehenden halbgeschichtlichen Dramen sowohl in Behandlung als Sprache durchaus verschiedenes Stück. Es liest sich wie eins der Durchschnittsdramen Lope's gleicher Art und behandelt die oft dramatisirte Periode der Minderjährigkeit Alfonso's VIII. mit den Fehden der Castro's und Lara's.

„El discreto porfiado“ (mit einer Schlussvariante auch als Werk dreier Autoren gedruckt) schildert in lose gefügten Scenen, wie ein Caballero, der das Unglück hat, einen Gegner im Duell zu tödten, unbewussterweise in dessen Haus flüchtet, von dessen Schwester anfänglich beschützt, nachher verfolgt wird, schliesslich aber durch unaufhörliches Werben und Listen aller Art deren Hand erringt.

Ein Stück über die Geburt Christi und die damit zusammenhängenden Ereignisse ist „El sol á media noche y estrellas á medio dia“, aber dessen schwerfälliger Gang, zerrissene Handlung und prosaische Auffassung bieten zu einer nähern Besprechung keinen Anlass.

Unserm Villegas ist bisher zu wenig Aufmerksamkeit geschenkt worden. Vielleicht rührt dies daher, dass „La despreciada querida“ als ein Werk Lope de Vega's angesehen wurde, während „Cómo se engañan los ojos“ heute noch in einem höchst seltenen alten Comödienbande vergraben liegt. Diese beiden Stücke jedoch sichern ihm, in Verbindung mit „El marido de su hermana“, einen ehrenvollen Platz in der Literaturgeschichte seiner Zeit und erheben ihn weit über seinen Berufsgenossen Claramonte. Seine übrigen uns erhaltenen Dramen würden allerdings eher die Nachlässigkeit rechtfertigen, mit welcher er bis jetzt behandelt worden ist.

Der berühmte Dichter der „Soledades“, welcher der vielberufenen Schule der Gongoristen (Culteraner) den Namen geliehen hat, dessen Januskopf die wunderbarsten Blüten der Volkspoesie und die geziertesten Blumen dichterischer Rhetorik producirt hat,

Luis de Góngora y Argote (geb. 1561),

hat sich auch im dramatischen Fache versucht. Allerdings mit wenig Glück und auch wohl mit wenig Ausdauer, denn von den uns erhaltenen, mit Sicherheit diesem Dichter zugeschriebenen Dramen ist nicht ein einziges von ihm vollendet worden. Zwei davon sind überhaupt Bruchstücke geblieben, der Schluss des dritten,

„Las firmezas de Isabela", ist von der Hand seines Bruders Don Juan. Dessen Inhalt ist etwa folgender. Lelio, ein Caballero, hat sich durch Vollmacht mit einer — in einer fremden Stadt wohnenden — Doña Isabela verlobt. Um ihren Charakter kennen zu lernen, nimmt er bei ihrem Vater Dienste. Isabela verliebt sich bald in den vorgeblichen Diener, welchem diese schnelle Zuneigung nur halb gefällt. Er stellt ihre Standhaftigkeit deshalb auf viele Proben, unter anderm auch auf diejenige, einen Freund als den vertragsmässigen Bräutigam erscheinen zu lassen. Isabela jedoch verschmäht den Pseudo-Lelio und besteht überhaupt alle Proben siegreich. — Die Verwickelungen, welche durch Vervielfältigung entstehen (es sind nicht weniger als drei Väter aus verschiedenen Städten mit drei Söhnen vorhanden), sind sehr schwerfällig; ausserdem sind alle möglichen Bühnenmittel in das Stück gepresst: Verwechselungen, falsche Namen, falsche Zeugnisse, Verkleidungen, frühere Liebschaften u. s. w., sodass sich dieser „embarras de richesse" wie Blei auf die Nerven des Lesers legt. Zählt man zu diesen ermüdenden Dingen die oft gezierte Sprache, die vielen „apartes" und den mit Gewalt witzig sein wollenden, über Gebühr viel redenden Gracioso, so wird man die Unerquicklichkeit des Stücks begreifen. — Der Titelheld von:

„El doctor Carlino" (nicht ganz zwei Acte) ist derselbe kupplerische Schelm, welchen Antonio de Solís in seiner gleichnamigen Comödie vorführt. Das Stück Góngora's ist ebenso schwerfällig als dessen „Las firmezas de Isabela" und hat obendrein noch den Fehler, dass es bis zur Unklarheit mit Witz — und leider Witz der obscönsten Art — vollgepfropft ist.

„La Comedia venatoria" ist nur ein kurzes Bruchstück in der Manier einer erweiterten Ekloge, welches von neuem zeigt, wie der Lyriker Góngora den Dramatiker unendlich weit überragt. Es sind einzelne schöne Stellen darin, besonders die Redondillas am Schlusse, aber diese sind eben lyrisch, nicht dramatisch.

Der Pater Gabriel Tellez (Tirso de Molina).

Dieser bedeutende und fruchtbare Dramatiker wurde 1570 zu Madrid geboren. Er studirte Philosophie und Theologie in Alcalá de Henares. Ende Mai 1613 finden wir ihn als Mitglied des Ordens der barmherzigen Brüder in Toledo, anfänglich als „Presentado" (Stufe vor dem Doctor der Theologie), dann als Doctor der Theologie, Prediger und Mitvorsteher. Im Jahre 1645 wurde er Comendador des Klosters von Soria. Sein Tod erfolgte im Februar 1648. Diese dürftigen Notizen enthalten alles, was wir über den Lebenslauf des berühmten Mannes wissen.

Was seine dramatischen Werke angeht, so wird deren Anzahl von ihm selbst in *„Los Cigarrales de Toledo"* auf 300 binnen 14 Jahren, später von seinem Neffen Avila in der Widmung des dritten Bandes der Comödien seines Oheims auf 400 binnen 20 Jahren angegeben. Die erwähnte Widmung datirt vom Jahre 1633, und da das Drama „Las Quinas de Portugal" am 8. März 1638 von dem Dichter selbst unterschrieben ist, so lässt sich annehmen, dass die Jahre 1633 bis 1638 die Zahl von 400 Comödien um ein Bedeutendes vermehrt haben mögen. Siebzig bis achtzig dieser Stücke sind auf uns gekommen, von welchen einundfünfzig in der höchst seltenen Sammlung der Comödien des Dichters in fünf Bänden enthalten sind. Nach 1638 bis 1640 scheint er sich mit geschichtlichen Werken: *„Historia general de Nuestra Señora de la Merced"*, *„Genealogía del Conde de Sástago"*, und kleinern Arbeiten beschäftigt zu haben.

Die allgemeine Charakteristik des dramatischen Genies unsers Tirso de Molina (Pseudonym für Gabriel Tellez) behalten wir uns vor, bis wir des Dichters bemerkenswertheste Dramen dem Leser vorgeführt haben und an der Hand der Bemerkungen über die einzelnen, zur Uebersicht über die Allgemeinheit schreiten können.

Eins seiner bekanntesten Schauspiele ist „La prudencia en la mujer". — Nach dem Tode des Königs Don Sancho „el bravo", welcher eine schöne junge Witwe, Doña María de Molina, und ein unmündiges Kind (den spätern Ferdinand IV.) hinterlässt, treten drei Bewerber um die Hand der erstern und die Regierung auf. Diese sind Don Enrique, Oheim des

verstorbenen Königs, Don Juan, Bruder, und Don Diego Lopez de Haro, Vetter desselben. Alle drei machen ihre Ansprüche vor Doña María geltend, aber diese zeigt ihnen nach einer beweglichen Ansprache ihr Söhnchen Fernando, mit der Königskrone auf dem Throne sitzend, und erklärt, dass sie der Asche ihres Gemahls ewige Treue bewahren und keinen neuen Herrn in Castilien und Leon anerkennen werde. Die drei Bewerber gehen mit der Erklärung ab, ihr Recht mit den Waffen wahren zu wollen, es entsteht ein Tumult, die Königin muss mit ihrem Söhnchen fliehen, und die Infanten Don Enrique und Don Juan, welche sich über eine Theilung der Reiche geeinigt haben, sehen sich bereits als Sieger an. Bald aber wendet sich das Blatt. Die Königin sucht Hülfe bei den mächtigen Brüdern Don Juan Alonso und Don Pedro Caravajal, sowie bei deren Gegner Don Juan de Benavides. Die Caravajales und Benavides setzen die Stammfeindschaft bei Seite, nehmen mit Hülfe ihrer Freunde und des guten Rechts Toledo wieder ein und verhaften die Infanten. Diesen wird der Tod angedroht, aber die Königin verzeiht ihnen und überhäuft sie mit Gnaden, um sie aus Feinden in Freunde zu verwandeln.

Zweiter Act. Die Grossmuth der Königin ist auf unfruchtbaren Boden gefallen, denn der Infant Don Juan besticht den Hauptarzt des jungen Königs, den Juden Ismael, seinen Patienten mittels eines Arzneitranks zu vergiften. Als aber der Verräther mit der Giftschale in das königliche Gemach eintreten will, fällt ihm ein Gemälde der Königin, welches über der Thüre hängt, vor die Füsse. Er sieht darin eine schlimme Vorbedeutung, geräth in Verwirrung und entschuldigt sich bei der dazukommenden Königin in derart verdächtiger Weise, dass diese ihn zwingt, seinen Trank zuerst zu kosten. Er stürzt hinter der Scene todt zu Boden. Die Königin gibt jetzt den Infanten, den Caravajales und Benavides Audienz. Den Gegenstand der Berathungen bilden hauptsächlich Grenzstreitigkeiten, und dafür wird Geld und nochmals Geld verlangt, während die Königin von Mitteln so entblösst ist, dass sie ihre Besitzungen und ihr silbernes Tafelgeschirr verkauft und ihre Witwenhaube einem segovianischen Kaufmanne als Unterpfand für eine Summe Geldes bestellt. Nachdem die Geschäfte erledigt sind, bleibt die Königin mit

Don Juan allein und gibt ihm auf das deutlichste zu verstehen, dass sie um seinen Verrath wisse. Sie sagt ihm beim Abgehen, er möge sich bei demjenigen erkundigen, der mit ihm im Zimmer bleibe, nachdem sie dasselbe verlassen habe. Der Infant entdeckt den Leichnam des Juden und will sich im Gefühl der Scham und Verzweiflung mit dem übriggebliebenen Gifte tödten. Diese That verhindert die zurückkehrende Königin, aber neuer Verrath lohnt ihre Grossherzigkeit. Nachdem Don Diego Lopez de Haro gefangen eingebracht, aber nicht eingekerkert worden ist, versucht Don Juan, diesen in Verbindung mit einigen andern unzufriedenen Edelleuten durch Verdächtigungen der Tugend Doña María's aufzuhetzen: er behauptet nicht allein, dass sie unerlaubten Umgang mit Don Juan de Caravajal unterhalte, sondern auch, dass sie selbst den jüdischen Arzt veranlasst habe, ihrem Sohne Gift zu reichen. Schliesslich geben sich die Caballeros Stelldichein für den Abend in einem Landhause. Die Königin, welche die Unterredung belauscht hat, lässt zur bestimmten Zeit das Landhaus von ihren Wachen umzingeln, wirft den infolge der Ueberrumpelung gänzlich fassungslosen Edelleuten ihren Verrath vor und zwingt sie durch Androhung des Todes, einen Theil ihrer übermässigen Einkünfte abzugeben. Dies ist die bekannte Episode, welche gewöhnlich in die Regierung Heinrich's III. verlegt wird.

Dritter Act. Der junge König hat das siebzehnte Lebensjahr erreicht, und die Königin tritt ihm nach einer ebenso staatsklugen als zärtlich mütterlichen Anrede die Regierung ab. Kaum hat sie jedoch den Rücken gewendet, um nach einer Besitzung bei Palencia abzureisen, als der Infant Don Enrique, der inzwischen gefangen gehaltene und aus dem Kerker entflohene Infant Don Juan und andere Unzufriedene dem jungen, unerfahrenen Monarchen die frühern Verleumdungen gegen seine Mutter auftischen, welche sie damals vergeblich Don Diego Lopez de Haro eingeflüstert hatten. König Ferdinand schenkt ihnen williges Gehör und sendet Don Juan mit zwei Begleitern ab, um seine Mutter und ihre Günstlinge, die Caravajales, zu verhaften. Der Infant, welcher die Königin immer noch liebt und den Plan hegt, sich mit ihr zu vermählen und Ferdinand vom Throne zu stürzen, verhaftet nur die Caravajales und theilt dann der Königin seine eben er-

wähnte Absicht mit. bekräftigt durch einen schriftlichen Vertrag. Dies bricht ihm endgültig den Hals, denn die Königin übergibt das Document ihrem Sohne, welcher — seine Leichtgläubigkeit schon halb bereuend — dem Infanten auf den Fersen gefolgt ist. Die Verräther werden jetzt verbannt und die Getreuen belohnt. Der Dichter verspricht am Schlusse ein zweites Schauspiel mit dem Schicksale der Brüder Caravajales, welches uns indessen nicht erhalten ist.

Die Haupteigenthümlichkeit des Paters Tellez tritt gleich in diesem erstbesprochenen Drama in auffallender Weise hervor: seine Vorliebe für das weibliche Geschlecht. Diese Königin María ist in Klugheit, Tapferkeit und Tugend himmelhoch erhaben über die männlichen Figuren des Stücks, um sie dreht sich alles, ihr hat der Dichter seine schönsten Gedanken, seine ganze poetische Begeisterung in den Mund gelegt. Die Folge davon ist eine Farbenpracht in ihren Reden, ein Glanz in ihrem Auftreten, der den Hauptreiz des Dramas bildet. Im übrigen könnte die Handlung, wie in allen Stücken Tirso's, besser geführt sein. Die Sprache ist durchaus schön, aber immerhin mag bemerkt werden, dass die gewöhnlichen vierfüssigen Verse, das Nationalversmaass der Spanier, nicht allein pathetischer, sondern auch geradezu farbenprächtiger erscheinen, als die wegen letzterer Eigenschaft an vielen Stellen bevorzugten italienischen Octaven. Diese Bemerkung bezieht sich indessen nicht allein auf vorliegendes Stück, sondern kann im spanischen Drama als allgemeine Beobachtung aufgestellt werden. Im „romance" bewegt sich der Spanier kühn und frei, in den Octaven tritt die Beengung durch die vielen Reime und eine Art hochfliegen wollende und dadurch schwülstig werdende Diction nur allzu oft deutlich hervor.

Die Thaten der Brüder Pizarro hat Tirso in drei Schauspielen behandelt, welche er „Hazañas de los Pizarros", I., II. und III. Theil, betitelt. Ausserdem trägt jeder Theil noch einen besondern Titel. Man sollte denken, die Stücke folgten sich in chronologischer Weise und bildeten eine Art Trilogie. Dies ist aber nicht der Fall, wie aus nachfolgenden kurzen Inhaltsangaben hervorgeht.

Der erste Theil: „Todo es dar en una cosa", fängt entschieden ab ovo an, denn in demselben wird die Liebes-

geschichte Don Gonzalo's, des Vaters Don Francisco's, sowie des Letztern Geburt und Lebenslauf bis zum fünfzehnten Jahre dargestellt. Der unbeugsame Charakter des grossen Conquistadors ist mit kräftigen Strichen gezeichnet. Erwartet man in den folgenden Stücken die Fortsetzung der Lebensgeschichte Don Francisco's, so findet man sich getäuscht, denn weder in dem zweiten noch in dem dritten Theile erscheint derselbe auf der Bühne, und magere gelegentliche Erzählungen müssen uns für diese Abwesenheit Ersatz leisten.

Der zweite Theil: „Las Amazonas en las Indias", schildert uns den Kriegszug des Bruders Don Francisco's, Don Gonzalo, gegen die zauberkundigen Amazonen am Marañon, welche mehr durch den Naturtrieb der Liebe als durch die Waffen besiegt werden. Hierauf folgen die weitern Schicksale Gonzalo's bis zu dessen Hinrichtung wegen Tödtung des abgesetzten Statthalters Blasco Nuñez Vela.

Der dritte Theil: „La lealtad contra la envidia", greift chronologisch wieder weit zurück und beschäftigt sich hauptsächlich mit Don Fernando Pizarro, dessen Siege, Kerkerhaft in Spanien und schliessliche Wiedereinsetzung in alle Ehren sich in losen Bildern vor uns entrollen.

Betrachtet man diese drei Stücke als Trilogie, so fällt sofort auf, wie planlos dieselben zusammengewürfelt sind. Nimmt man dagegen an, jeder Theil solle das Schicksal je eines der Brüder Pizarro schildern, so muss man weiter voraussetzen, dass der Herausgeber der Dramen (Francisco Lúcas de Avila, Neffe des Dichters) die Theile willkürlich mit I, II und III bezeichnet habe, denn zwischen dem jetzigen ersten und zweiten Theile müsste wenigstens ein weiteres Drama liegen, welches die Schicksale des Haupt-Conquistadors Don Francisco fortführte. Es ist doch unglaublich, dass der Dichter nur die Knabenstreiche dieses Haupthelden bis zum fünfzehnten Lebensjahre geschildert und seine wirklichen Thaten in Peru gänzlich übergangen haben sollte. Wie dem auch sei, so ist die Handlung der uns erhaltenen Stücke durchaus unorganisch und undramatisch. Erzählungen von oft unmässiger Länge sollen die lebendige Darstellung ersetzen, und dieses schwächliche Auskunftsmittel hat auch die äusserliche Wirkung, an die Stelle dramatischer Poesie eine Art Rhetorik zu setzen, welche bedenklich nahe an Schwulst streift. Dies

ist besonders im zweiten Theile der Fall, wo es auch der Dichter selbst zu fühlen scheint, denn inmitten einer unendlichen Erzählung werden folgende Verse eingeschaltet:

Caravajal. *Perdone Vueseñoría,*
si excedo ponderador,
porque ahora no se estimen
discursos en canto llano,
miéntras no se hiperbolizan,
que vocablos con guedejas
son los que el vulgo autoriza etc.

Im übrigen finden sich natürlich schöne Stellen in Menge, und die Stücke sind verdienstvolle Gedichte, nur keine Dramen.

„La eleccion por la virtud" ist die Geschichte des Papstes Sixtus V. bis zu dessen Erhebung zum Cardinal. Matos hat dieses Stück in seinem „Hijo de la piedra" in jeder Beziehung verbessert.

„El Aquíles" behandelt die Verkleidung des jungen Titelhelden als Jungfrau, seinen Dienst bei der schönen Deidamia und seine Entdeckung durch Ulysses. Hiermit müsste das Stück schliessen, aber der Dichter hatte eine zweite (uns verloren gegangene) Achillescomödie für den nächsten Tag in Reserve, wie er uns am Schlusse sagt, und deshalb werden wir noch bis zu den Mauern Trojas geführt. Dort schliesst die Handlung in undramatischer Weise mit dem Herabsteigen Hektor's von den Wällen, um mit Patroklos zu kämpfen. Es ist eins der bessern spanischen Dramen, welche die griechische Heldensage behandeln. Besonders glänzend ist eine Scene, in welcher Achilles als vermeinte Jungfrau in angenommener Männerrolle mit Deidamia einen Liebesdialog führt, wobei seine wirkliche Liebesglut alle Schranken der Verstellung durchbricht.

Legendenhafte Stoffe behandeln folgende Dramen:

„El árbol del mejor fruto." Dieses Schauspiel hat das Leben Konstantin's des Grossen und seine Entdeckung des wahren heiligen Kreuzes zum Vorwurf; es ist ein mittelmässiges Machwerk.

„La peña de Francia" behandelt, dem Titel nach, die Auffindung des bekannten Muttergottesbildes. In Wahrheit aber wird uns eine, aller geschichtlichen Wahrheit ins Gesicht schlagende, ebenso romantische als buntscheckige Geschichte

der Abenteuer des Infanten Enrique gegeben, des bekannten Ruhestörers während der Regierung Johann's II. von Castilien. Hier hat die wahrhaft erstaunliche Erfindungsgabe unsers Dichters doch etwas zu üppige Blüten getrieben.

„Los lagos de San Vicente." — Casilda, eine maurische Prinzessin, leidet an einer unbekannten Krankheit. Der heilige Vincentius erscheint ihr und gibt ihr die Versicherung, sie werde genesen, wenn sie in seinen Seen bade. Casilda macht sich auf, dieselben zu suchen, findet sie, genest und baut in der Einsamkeit ein Haus mit Altar, welches ihr der Dämon zerstört. Der Schlussactus, wie Gott das von ihm selbst wieder aufgebaute Haus gleich dem Hause von Loretto durch die Luft schweben und sich auf einen Felsen niedersenken lässt, geht vor den Augen des Zuschauers vor sich. Wie oftmals in den Stücken unsers Dichters, wird uns auch hier eine etwa 350 Verszeilen lange Rede aufgetischt, welche uns in diesem Falle über die Grundwahrheiten der katholischen Religion in Form eines Glaubensbekenntnisses der frommen Casilda belehrt.

„El condenado por desconfiado." — Paulo, ein dreissigjähriger Eremit, lebt seit zehn Jahren als Büsser in der Wüste. Da er jedoch einstens träumt, er werde trotz seines frommen Lebens zur Verdammniss eingehen, beginnt er an seiner Erlösung zu zweifeln, und ruft jammernd Gott um ein Zeichen an, ob ihm nach seinem Tode die Seligkeit beschieden sei. Der Dämon ersieht seine Gelegenheit, erscheint dem Zweifelnden in der Gestalt eines Engels und gibt ihm als das ersehnte — in der gewohnten Art des Teufels lügnerisch-wahre — Zeichen an, sein Schicksal werde dasjenige eines gewissen Enrico, Sohn Anacoreto's, sein, welchen er am Seethore zu Neapel finden werde. Paulo macht sich freudig nach dieser Stadt auf, indem er hofft, in diesem Enrico einen Heiligen zu entdecken. Als er aber in demselben einen der grössten Verbrecher Neapels begegnet, verzweifelt er an seinem Heile, wirft seine Kutte ab und geht als Räuber in das Gebirge, um nicht nur die ihm vermeintlich vorausbestimmte Strafe eines lasterhaften Lebens, sondern auch dessen Wollust zu kosten.

Zweiter Act. Enrico wird uns jetzt auch von seiner tugendhaften Seite gezeigt; diese besteht in einer zärtlichen Fürsorge für seinen alten und gelähmten Vater, dem er aus

Kindesrücksicht sogar seine Verbrechen verheimlicht. Ein neuer Mord unter erschwerenden Umständen zwingt ihn jedoch, seinen Vater und Neapel zu verlassen. Er fällt in die Hände der Räuberbande Paulo's. Letzterer, welcher fest an die Identität seines Schicksals mit demjenigen Enrico's glaubt, verfällt auf den Gedanken, dessen Disposition zur Bussfertigkeit durch Androhung des Todes zu erproben. Er lässt ihn deshalb an einen Baum festbinden, stellt die Räuber mit geladenen Flinten vor ihn hin und ermahnt ihn dann in seiner frühern Büsserkutte, sich durch Beichten seiner Sünden mit Gott zu versöhnen. Enrico setzt diesen Versuchen vollständige Hartnäckigkeit entgegen. Paulo lässt ihn infolge dessen losbinden und nimmt ihn unter seine Bande auf. Die Verzweiflung an seinem Heile ergreift den frühern Büsser jetzt derart, dass ihn selbst die Erscheinung Christi in Gestalt des Hirten, welcher das verlorene Lamm sucht, nicht zur Erkenntniss der unendlichen Barmherzigkeit Gottes bringt.

Dritter Act. Enrico begibt sich heimlich nach Neapel, um seinen geliebten Vater zu sich zu holen, wird aber erkannt, verhaftet und zum Tode verurtheilt. Auch jetzt verweigert er die Beichte, bis sein Vater im Kerker erscheint und ihn zu diesem Act der Busse eindringlich ermahnt. Die Thränen des zärtlich geliebten Greises schmelzen sein rauhes Herz, er ruft reuevoll die Barmherzigkeit Gottes an, wird erhört und nach der Hinrichtung von Engeln gen Himmel getragen. Paulo dagegen wird von den ihm nachsetzenden Landleuten zu Tode verwundet, stirbt in Verzweiflung an der Gnade Gottes, da er das ihm erzählte selige Ende Enrico's für eine Täuschung des Dämons hält, und wird von der Hölle verschlungen.

Das Stück hat einen packenden Stoff, welcher in pathetischer, durchaus poesievoller Weise behandelt ist. Die Führung der Handlung ist derjenigen der meisten Dramen Tirso's überlegen. Die bewusste Gegenüberstellung des grossen Verbrechers, welcher im letzten Augenblicke zur Seligkeit gelangt, und des heiligen Büssers, welcher durch einen Traum zum Zweifel und dessen äussersten Folgen gebracht wird, ist von ausserordentlicher Wirkung. Wenn das Stück unserm Tirso wirklich angehört, so glänzt es als einer der schönsten Edelsteine in seiner Dichterkrone. Die Autorschaft ist jedoch

nicht ganz sicher, da es in dem zweiten Bande seiner Comödien abgedruckt ist, über welchen am Schlusse vorliegender Abhandlung ausführlich gesprochen werden soll.

Mehr oder weniger an die Bibel lehnen sich folgende Dramen an:

„Tanto es lo de más como lo de ménos." In diesem Stücke haben wir eine Verquickung der Parabel vom reichen Manne und dem armen Lazarus mit derjenigen vom verlorenen Sohne. Grösseres Interesse kann indessen die Behandlung dieser Stoffe seitens unsers Dichters nicht erregen.

„La mejor espigadera", „La venganza de Tamar" und „La mujer que manda en casa" sind besser. Sie behandeln die Geschichte der Ruth, die Vergewaltigung Tamar's durch ihren Bruder Ammon und ihre Rache bei Absalon's Gastmahl, ferner die Geschichte Jesabel's. Die Führung der Handlung lässt. wie bei fast allen Dramen Tirso's, viel zu wünschen übrig, dagegen erfreuen die beiden ersten Stücke durch eine blühend poetische Sprache. Bei der Scene in „La venganza de Tamar", in welcher Ammon die Mauer des Palastgartens übersteigt. in dem seines Vaters Frauen in der Dunkelheit lustwandeln, athmet man die drückende Schwüle einer palästinischen Sommernacht, man hört mit dem bezauberten Ammon das Saitenspiel und den seelenvollen Gesang seiner Schwester Tamar und fühlt, wie sich in dieser Atmosphäre die verzehrende Leidenschaft in ihm entzündet. welche ihn schliesslich zu dem Verbrechen treibt. das er mit dem Tode sühnen muss. Den ganzen dritten Act des Stücks hat Calderon in dem zweiten Acte seines Schauspiels „Los cabellos de Absalon" beinahe wörtlich abgeschrieben.

In „La vida de Heródes" tritt die Schwäche unsers Dichters in Führung einer Handlung auffallend hervor. Die Fabel dreht sich hauptsächlich um das Verhältniss des Herodes zu der schönen Mariamne, aber statt einer Katastrophe mit letzterer, haben wir am Schlusse die Erscheinung der Heiligen drei Könige. deren Anbetung Christi, die Ermordung der unschuldigen Kindlein und den plötzlichen Tod des Herodes, als er eigenhändig zwei Kinder erwürgt, also eine Katastrophe, welche nicht aus der in der Hauptfabel auf sich geladenen tragischen Schuld des Helden hervorgeht.

Heiligencomödien sind folgende:

„El mayor desengaño.“ In diesem Schauspiele führt uns der Dichter in ergreifender Weise vor, auf welche Art der heilige Bruno zur Entsagung der Welt und Gründung des Kartäuserordens gebracht wurde. Der erste Act zeigt seine trüben Erfahrungen in Liebe und Freundschaft, der zweite die Unzuverlässigkeit des mit den Waffen errungenen Glücks, der dritte die Nichtigkeit gelehrter Bestrebungen. Es ist ein Stück, welches die Lope'schen Heiligendramen an poetischer Tiefe weit übertrifft.

„Santo y Sastre“ ist die Geschichte eines heiligen Schneiders. Hier haben wir — im Gegensatze zu „El mayor desengaño“ — die kindischen Scenen der Heiligenstücke gewöhnlichen Schlages, welche durch die köstlichen Witze des Gracioso auf wahrhaft boshafte Weise in das hellste Licht gerückt werden.

„La dama del olivar“ behandelt einige Wunder der Heiligen Jungfrau, „La santa Juana“, zwei Theile, diejenigen der Titelheiligen sowie ihre Prüfungen, „El caballero de Gracia“ die Schicksale des frommen Jacobo de Gracia. Die Sprache dieser Schauspiele ist eine blühende, aber die Handlung leidet unter den gewöhnlichen Mängeln dieser Art Stücke, wenn auch in geringerm Maasse als bei Lope de Vega. — Aus dem Umstande, dass Antonio Enriquez Gomez bei Aufzählung seiner Dramen in „*Sanson Nazareno*“, 1656, einen Titel „El caballero de Gracia“ anführt, hat Barrera schliessen wollen, das eben besprochene, im 31. Bande der Escogidas abgedruckte Stück unsers Tirso möge das verloren geglaubte des Enriquez Gomez sein; dies ist aber, dem Stile nach, durchaus unwahrscheinlich.

Von „La condesa bandolera“ soll, hauptsächlich der Seltenheit des Stücks halber, eine kurze Skizze der Handlung gegeben werden. — Carlos, Herzog von Calabrien, verliert sich auf einem entlegenen Jagdgrund im Walde. Er trifft auf ein einsames Landhaus, welches von der schönen und vielbegehrten, aber männerverachtenden Gräfin Ninfa bewohnt wird. Deren allgemeine Abneigung hält jedoch gegenüber dem stattlichen, liebenswürdigen Unbekannten nicht Stand, und in kurzer Zeit überliefert ihm die spröde Schöne ihre weibliche Ehre unter dem Versprechen der Ehe. Carlos, welcher seine Vermählung mit Diana, Tochter des Königs

von Neapel, verschwiegen hat, fühlt am nächsten Tage die unausbleibliche Reue, sieht in der Nähe ein Schiff ankern und kehrt mit demselben nach seiner Hauptstadt Cosenza zurück. Ninfa geräth über diese Verrätherei derart ausser sich, dass sie aus ihren Vasallen eine fünfhundert Mann starke Räuberbande bildet und jedes männliche Wesen, welches ihr in die Hände fällt, ihrem Rachebedürfniss opfert. Der Herzog verzehrt sich inzwischen in neu erwachter Sehnsucht nach der verlassenen Geliebten, gibt einen Ruf seines Schwiegervaters nach Neapel als Grund für eine längere Abwesenheit vor und kehrt auf Ninfa's Landgut zurück. Auf dem Wege dahin fällt er der Gesuchten in die Hände und entdeckt ihr seinen wahren Stand und Namen. Die gekränkte Gräfin verzeiht ihm unter der Bedingung, dass er seine Gemahlin tödte und sich alsdann mit ihr vermähle. Beide verlassen das Gebirge in der Dunkelheit, Ninfa verliert Carlos aus den Augen und hat eine Vision des Todes, welche sie zu dem Entschlusse bringt, bei einem frommen Einsiedler Busse zu thun. Carlos folgt ihr tagelang in wahnsinniger Liebe, kann sie aber nicht erreichen. Unterdessen hat sich die Herzogin Diana aufgemacht, ihren Gemahl zu suchen. Im Walde sieht sie ein anscheinendes Wild, wirft ihren Jagdspeer nach demselben — und hat die einsam büssende Ninfa tödlich getroffen. Carlos kommt zu der erschütternden Scene. Ninfa erklärt sterbend, sie erhalte den verdienten Lohn für ihre Schuld, aber ihre Busse hat dem Himmel genügt, denn ihre Seele wird von einem Engel gen Himmel getragen, während der bekehrte Herzog und seine Gemahlin den heiligen Leichnam nach Cosenza bringen lassen. — Der Dichter hat den Stoff, nach eigener Angabe in den Schlussversen, einem Buche des Ludovico Blosio entlehnt; in den „*Obras*“ dieses Benedictinerabts, welche aus dem Latein ins Castilianische übersetzt, 1608 zu Madrid, 1609 zu Barcelona erschienen, findet sich jedoch das angezogene Werk: „*Morales ejemplos*“, nicht. Das Stück ist in schöner Sprache geschrieben, und die Handlung ist bedeutend einheitlicher als in den meisten Heiligendramen; der dritte Act fällt jedoch gegen die beiden ersten etwas ab. Die heisse, wenn auch unstatthafte Liebe des Herzogs ist wahrhaft ergreifend geschildert, während Ninfa's Ekstase weniger Theilnahme erregt, da sie von dem Extrem

der rücksichtslosesten Verletzung aller Gesetze ganz unvermittelt durch die Todesvision zum andern Extrem der härtesten Busse, also Unterstellung unter Ausnahmegesetze, überspringt.

Wundergeschichten behandeln ferner:

„Doña Beatriz de Silva" (Favorecer á todos y amar á ninguno). Dieses Drama gründet sich auf dieselbe Legende wie Lope de Vega's „El milagro por los celos". Eine gefeierte Schönheit (die Titelheldin) erregt durch ihre Leichtfertigkeit in Gewährung kleiner Gunstbezeigungen einen solchen Aufruhr am Hofe Johann's II. von Castilien, dass die eifersüchtige Königin sie in einen Schrank einsperrt, um sie verhungern zu lassen. Die Heilige Jungfrau nimmt sich indessen der Bedrängten an, erhält sie wunderthätig am Leben und veranlasst sie zu einem ascetischen Lebenswandel.

„Quien no cae, no se levanta" ist die Geschichte einer Sünderin, welche durch eine Predigt des heiligen Dominicus zur Umkehr bestimmt wird. Wahrhaft empörend ist hier die Ausmalung des Umgangs der Heiligen mit ihrem Schutzengel, der in Gestalt eines schmucken Jünglings (mancebo galan) dargestellt wird und dem sie eheliche Rechte einzuräumen bereit ist. Welche Verwirrung der Begriffe gehört dazu, das Heilige derart mit dem Weltlichen zu vermischen!

Wir kommen zu den Stücken, welche allgemeinern Inhalts sind und meistentheils unter die Rubrik „Comedias de capa y espada" fallen.

„Palabras y plumas" dreht sich um die Wahl einer Dame zwischen zwei Bewerbern, von welchen der eine nur eitel Worte und äussere Erscheinung ist, während der andere (natürlich der Spanier!) seine Liebe durch die That beweist und schliesslich den Sieg davonträgt. Die Sprache des Stücks ist blühend schön, doch stört die unendlich lange Erzählung eines Turniers im ersten Act. — Nachbildungen haben Andrés de Baeza in „No se pierden las finezas" und F. de Zárate in „Quien habla más, obra ménos" geliefert.

„El pretendiente al revés" (El rábano por las hojas) ist ein maliciöses Stück, in welchem die originelle Thorheit eines Herzogs gegeisselt wird, seine Gemahlin unter Anrufung ihrer mitleidigen Selbstlosigkeit zur Vermittlerin bei einer spröden Geliebten machen zu wollen.

Der Inhalt der Comödie „La villana de Vallecas“ soll in seinen Hauptzügen angegeben werden, da das Stück nicht allein Moreto das Original zu „La ocasion hace al ladron“ geliefert hat, sondern auch die Titelheldin der Typus einer ganzen Reihe Frauengestalten in Tirso's Dramen ist.

Der Hauptmann Don Gabriel de Herrera hat auf der Durchreise nach Madrid in Valencia die schöne Doña Violante kennen gelernt. Unter dem angenommenen Namen „Don Pedro de Mendoza“ hat er ihr den Hof gemacht, unter dem Versprechen der Ehe ihre Liebe genossen und sie alsdann verlassen. In einem Gasthause auf dem Wege nach Madrid trifft er zufälligerweise auf einen wirklichen Don Pedro de Mendoza, welcher von Amerika gekommen ist, um sich mit Serafina, der Tochter eines Freundes seines Vaters, in Madrid zu vermählen. Beide speisen zusammen, um Gelegenheit zu geselliger Unterhaltung zu haben, und theilen sodann auch das Schlafgemach. In frühester Morgenstunde reist Don Pedro so eilig ab, dass sein Diener dessen Koffer im Halbdunkel mit demjenigen Don Gabriel's verwechselt. Der Irrthum wird zu spät entdeckt, und Don Pedro geräth in die grösste Bestürzung, da der Koffer nicht allein seine Legitimationspapiere, sondern auch Wechsel in grossem Betrage und den Werth von 4000 Dukaten in Juwelen enthält. Die entgegengesetzte Wirkung bringt die Verwechselung auf Don Gabriel hervor, welcher gleich auf den Gedanken kommt, Don Pedro's Papiere zu benutzen, um in Madrid die schöne Serafina zu erobern. Er setzt diesen Plan mit um so grösserm Erfolge ins Werk, als seine schmucke Figur bei Serafina sofort den nöthigen Eindruck macht, und ist auf dem besten Wege, seinen Zweck zu erreichen, als die naturgemässen Hindernisse eintreten. Don Pedro hat nämlich unterdessen den Koffer Don Gabriel's geöffnet, darin eine Reihe Empfehlungsbriefe nach Madrid mit Angabe seines Namens gefunden und auf diese Weise erfahren, wo er ihn zu suchen hat. Violante, welche sich in der Verkleidung eines Bauernmädchens ebenfalls auf der Suche nach dem leichtfertigen Hauptmann befindet, kommt zufällig zu der Eröffnung des Koffers, hört Don Pedro's Geschichte und entwirft nun auch ihren Operationsplan. Sie nimmt Dienste bei einem Bewohner von Vallecas, welcher Brot nach Madrid liefert, kommt in das Haus Serafina's und bezaubert

deren Bruder Don Juan derart, dass dieser ernstliche Absichten hegt, sich mit ihr zu vermählen. Unterdessen erscheint Don Pedro, stellt sich bei Serafina's Vater vor, brandmarkt Don Gabriel als Betrüger, findet aber keinen Glauben und wird sogar auf Veranlassung Don Vicente's, des auf der Suche nach Violante befindlichen Bruders derselben, als vermeinter Don Gabriel de Herrera verhaftet. Violante spielt jetzt neue Karten aus, um die Vermählung ihres Ungetreuen mit Serafina zu verhindern. Sie miethet ein feines Haus und stellt sich Don Luis, einem in Madrid anwesenden Oheim Don Gabriel's, als die von dessen Neffen verlassene Doña Violante vor. Gleichzeitig bittet sie Don Luis, seinen angeblich im Kerker befindlichen Neffen, d. i. den wahren Don Pedro de Mendoza, zu befreien. Auf die spätere Frage ihres Dieners, was sie eigentlich zu dieser Lüge veranlassen konnte, weiss sie nichts Anderes zu erwidern, als dass dieselbe theils dem Mitleid für Don Pedro, theils dem Grunde entsprungen sei, dass sie augenblicklich auf nichts Besseres habe kommen können. In Wahrheit brauchte der Dichter den Zwischenfall, wie sich bald zeigen wird. — Nach Abgang Don Luis' tritt Don Juan, der Bruder Serafina's, ein, welchen Violante auch in ihr Haus hat bitten lassen. Sie stellt sich ihm in der Rolle einer Amerikanerin vor, welche der angebliche Don Pedro de Mendoza unter dem Versprechen der Ehe verführt, dann verlassen habe und bittet ihn, dessen Vermählung mit Serafina zu hintertreiben. Dies verspricht Don Juan, obgleich ihn die Aehnlichkeit mit seinem geliebten Bauernmädchen höchlichst überrascht. Gleich darauf verwischt Violante diesen Eindruck gänzlich, indem sie ihn in ihrer frühern Rolle besucht und ihm Stelldichein in Vallecas gibt, mit dem Versprechen, ihm dort die Hand zu reichen. Nun nimmt sie Serafina bei Seite, deckt die Ränke Don Gabriel's auf und ladet sie ein, behufs Auseinandersetzung mit demselben sich auch nach Vallecas zu begeben. Unterdessen hat Don Gabriel, der einen Betrug in der Liebe, aber nicht in Geldsachen für erlaubt hält, 4000 Dukaten an Don Pedro in den Kerker gesandt. Kaum hat sich letzterer von dieser Ueberraschung erholt, als ihm Don Luis eine neue bereitet, indem er in den Kerker tritt, Don Pedro als seinem vermeinten Neffen (Don Gabriel hat er nie gesehen) Vorwürfe über seine Flatterhaftigkeit macht, sich aber

gleichzeitig erbietet, ihn zu befreien. Letzterer Umstand bewegt Don Pedro, sich den falschen Namen gefallen zu lassen und sich Don Luis anzuschliessen. Sämmtliche Personen, mit Einschluss Don Vicente's, treffen nun in Vallecas zusammen, wo die Aufklärung mit den üblichen Schlussheirathen erfolgt: Don Gabriel reicht Violante, Don Pedro Serafina die Hand.

Das Stück ist geistreich erfunden, aber die Handlung ist sehr verwickelt, nicht geschickt genug geführt und schleppt öfters in bedenklicher Weise. Besonders nehmen die derben Späße des angeblichen Bauernmädchens mit ihrem Verehrer Don Juan einen viel zu breiten Raum ein. Violante ist der Typus einer bei Tirso oft wiederkehrenden Frauenfigur, d. i. eines Mädchens, welches seinem Liebhaber vorzeitig eheliche Rechte einräumt, alsdann von ihm verlassen wird, ihm nachfolgt und durch allerlei Schliche schliesslich dessen Hand zu erringen weiss.

Die Heldin der berühmten Comödie „Don Gil de las calzas verdes" wird uns unter ähnlichen Umständen wie die soeben besprochene Violante vorgeführt. — Don Martin de Guzman hat in Valladolid Doña Juana de Solís kennen und lieben gelernt. Ein Eheversprechen verschafft ihm den Besitz der Angebeteten, aber sein ebenso vermögender als habsüchtiger Vater macht den Liebenden einen Strich durch ihre weitere Rechnung. Er hält im Namen seines Sohnes um die reiche Doña Ines de Mendoza in Madrid an, empfängt von deren Vater Don Pedro das Jawort und führt alsdann seinen willenlos gehorchenden Sohn — um eine Entdeckung und Verhinderung dieser Heirath durch Doña Juana und deren Verwandte zu hintertreiben — mit folgender List bei seinem zukünftigen Schwiegervater ein. Er schreibt an denselben, Don Martin habe sich, wie er nachträglich erfahren, bereits heimlich verlobt, weshalb er an dessen Stelle in dem Ueberbringer einen Freund desselben, Don Gil de Albornoz, in wärmster Weise als Bräutigam für Doña Ines empfehle. Don Martin überreicht bei seiner Ankunft in Madrid diesen Brief, wird von Don Pedro auf das herzlichste empfangen und von demselben nach einem Park begleitet, in welchem sich Doña Ines mit ihrer Muhme Doña Clara und ihrem bisherigen Verehrer Don Juan vergnügt. Hier ist indessen die verlassene Doña Juana dem Ungetreuen zuvorgekommen. Sie hat in

Valladolid von dessen Plänen gehört, ist in Männertracht (einem charakteristischen grünen Anzug) nach Madrid geeilt, hat Doña Ines im Park aufgesucht, sich als ihr erwarteter Bräutigam Don Gil vorgestellt und sie durch ihre Schönheit und Schlagfertigkeit ganz bezaubert. Als deshalb nach Abgang Doña Juana's, Don Pedro mit Don Martin erscheint, weigert sich Ines, letztern als den richtigen Don Gil anzuerkennen.

Zweiter Act. Doña Juana's Männertracht genügt ihrem ränkespinnenden Geiste nicht; sie miethet ein Haus neben Doña Ines und gibt sich dort für eine gewisse Doña Elvira aus. Als solche schliesst sie Freundschaft mit Ines und erzählt ihr im Vertrauen, Don Martin sei ein gewisser Don Miguel de Ribera, welcher ihr die Ehre schulde und dem wahren Don Gil die Empfehlungsbriefe entwendet habe, um sich mit ihr — Ines — zu vermählen. Um Don Martin, der ihre Identität argwöhnt, auf falsche Spur zu führen, lässt sie ihm einen, von ihr angeblich in Valladolid geschriebenen Brief zukommen, in welchem sie ihm mittheilt, sie habe sich einstweilen aus gewissen Gründen in ein dortiges Kloster zurückgezogen. Gleichzeitig erhält Don Martin ein Schreiben seines Vaters mit einer Geldanweisung für 1000 Escudos und der Ermahnung, seine Vermählung mit Doña Ines zu beschleunigen. Aus Unachtsamkeit lässt er diese Papiere vor Don Pedro's Haus fallen, Doña Juana findet sie, lässt das Geld erheben und benutzt die übrigen Briefschaften dazu, sich bei Don Pedro als den richtigen Don Gil und infolge dessen Don Martin als Betrüger hinzustellen. Don Pedro kann an den Beweismitteln nicht zweifeln und weist Don Martin aus dem Hause.

Dritter Act. Doña Juana lässt jetzt Don Martin mittheilen, sie sei in Valladolid gestorben. Gleichzeitig schreibt sie an ihren Vater, sie liege in Madrid am Tode infolge von Dolchstichen, welche ihr Don Martin beigebracht habe; er möge kommen, um sie zu rächen. Ein Brief, welchen sie an sich selbst — als Don Gil an Doña Elvira — schreibt und welcher in Doña Ines' Hände fällt, gibt Letzterer Anlass zu einer grossen Eifersuchtsscene. Doña Juana weiss sich nicht anders zu retten, als dass sie sich bei Doña Ines aus Don Gil in Doña Elvira verwandelt. Als solche muss sie in einem

Anzuge Doña Ines' mit dieser nächtlicherweile am Gitterfenster bleiben, um festzustellen, ob der wirkliche Don Gil eine andere Person ist. Hat aber Doña Ines an dem Erscheinen eines Don Gil gezweifelt, so stellen sich jetzt in der Dunkelheit nach und nach vier angebliche Don Gils ein. Der erste ist der alte Anbeter Ines', Don Juan, der zweite Don Martin, der dritte die verkleidete Muhme Ines', Doña Clara, welche sich in Doña Juana als Don Gil verliebt hat, der vierte endlich ist Doña Juana selbst, welche in dieser Verwirrung eine Gelegenheit gefunden hat, sich Ines' Aufsicht zu entziehen. Alle vier geben sich für Don Gil aus, alle vier tragen dessen berühmte grüne Strumpfhosen. Nach einem grossen Wirrwarr, welcher mit Degenziehen und einer Verwundung Don Juan's endigt, entlädt sich ein furchtbares Ungewitter über den treulosen Schwächling Don Martin: Doña Juana's Vater erscheint mit einem Häscher, um ihn wegen des vermeintlichen Attentats auf seine Tochter verhaften zu lassen; zwei Verwandte Doña Clara's finden sich ein, um ihn (als Don Gil) wegen eines von Doña Juana in ihrer Don Gil-Rolle dieser Doña Clara im Scherze gegebenen Eheversprechens zur Rechenschaft zu ziehen; schliesslich treten zwei Freunde des verwundeten Don Juan in Begleitung eines Gerichtsdieners auf, um ihn wegen dieser, angeblich von ihm begangenen That in das Gefängniss abführen zu lassen. Das Beste an der Sache ist, dass Don Martin keins dieser Verbrechen verübt hat. Jetzt erfolgt aber durch Hinzukommen Doña Juana's und der übrigen Personen die Aufklärung und das Zusammengeben Doña Juana's mit Don Martin, Doña Ines' mit Don Juan und Doña Clara's mit einem der Verwandten, welche sich vorher ihrer Ehre gegenüber dem angeblichen Don Gil so ritterlich angenommen hatten.

Alle Fehler und Vorzüge Tirso's finden sich in diesem Meisterwerke wie in einem Brennpunkte vereinigt, aber die Mängel werden durch die glänzende, geistsprühende Diction, die unerschöpfliche, bewundernswerthe Schlagfertigkeit des Dichters in jeder Situation, die proteusartigen Wendungen und Verwandlungen seiner Heldin ganz in den Schatten gedrängt. Die Handlung ist auf das erste mal schwer zu fassen; hat man sich aber in deren Irrgängen zurechtgefunden, so steht man staunend vor einer Wunderschöpfung dich-

terischer Phantasie, welche in ihrer Art einzig genannt werden muss.

Eine andere Lieblingsfigur des Dichters, diejenige eines Mädchens, welches den von ihr Geliebten, auch ohne vorherige Aufopferung seiner jungfräulichen Ehre, durch Aufbietung aller möglichen Ränke zur Vermählung zwingt, wird uns in „Esto sí que es negociar“ vorgeführt. Vor diesem Stücke soll indessen die erste Bearbeitung desselben, „El Melancólico“, mit einigen Worten besprochen werden.

„El Melancólico.“ — Rogerio, der vermeinte Sohn eines Gutsbesitzers, Pinardo, vertieft sich derart in das Studium der Wissenschaften, dass er weder Zeit noch Neigung hat, die Liebe kennen zu lernen. Pinardo wirft ihm dies als einen Fehler vor, und Rogerio ist gelehrig genug, in den Augen Leonisa's, einer schönen Hirtin, rasch dasjenige zu finden, was ihm bisher gefehlt. Kaum hat er sich sterblich verliebt, als Pinardo seinen Rath bereut, denn der Herzog der Bretagne, welcher Witwer geworden ist, erkennt nunmehr Rogerio als seinen natürlichen Sohn und Thronfolger an. Gleichzeitig bestimmt er ihm die Tochter des Herzogs von Burgund, Clemencia, mit welcher er selbst sich ursprünglich vermählen wollte, zur Gattin. Rogerio aber bleibt seiner ersten Geliebten treu und gelangt schliesslich in deren Besitz, da sie sich als eine in früher Jugend geraubte Schwester Clemencia's herausstellt. Ganz am Schlusse fällt dem Dichter ein, Leonisa sich als die aus England geflüchtete Herzogin von Clarence aufspielen zu lassen, was im Hinblick auf ihre schliesslich zu Tage tretende, wirklich fürstliche Geburt ebenso lächerlich als unnöthig erscheint.

„Esto sí que es negociar.“ In diesem Stücke wird die Liebe Leonisa's und Rogerio's schon vorausgesetzt. Letzterer kehrt, mit Ehren überhäuft, von seinen Studien auf der Universität Paris zurück und tauscht Treueversicherungen mit Leonisa aus, obwohl diese von ihrem vermeinten Vater bereits Filipo, einem angesehenen Edelmanne, zur Gattin versprochen worden ist. Rogerio's Treue geräth aber bald ins Wanken, denn als ihm der Herzog der Bretagne als natürlichen Sohn und Thronfolger anerkennt und ihm die Hand der Infantin von Burgund, Clemencia, bestimmt, glaubt er, aus Convenienzrücksichten den Wunsch seines Vaters erfüllen

zu müssen. Leonisa ist darüber ausser sich, ebenso Enrique, ein Neffe des Herzogs, welcher bis dahin nicht ohne Erfolg um die Liebe Clemencia's geworben hatte. Leonisa verbündet sich deshalb mit Enrique, die Pläne Rogerio's und Clemencia's zu kreuzen. Im Einverständnisse mit der Herzogin von Clarence, welche wegen eines Racheacts aus England hat fliehen müssen und insgeheim bei ihrem Verwandten Enrique weilt, gibt sich Leonisa für die flüchtige Herzogin aus und erscheint als solche bei Hofe. Rogerio ist durch ihre Aehnlichkeit mit seiner ersten Geliebten ganz verblüfft und kann sich deshalb nicht enthalten, ihr zärtlich entgegenzukommen. Sie aber nutzt ihre Doppelrolle dadurch aus, dass sie ihm als Herzogin Eifersucht erregt, indem sie vorgibt, sich mit Enrique vermählen zu wollen, während sie ihn gleichzeitig als Leonisa durch Vorgeben der Vermählung mit Filipo stachelt. Sie bringt ihn schliesslich dahin, dass er in hellem Liebeswahnsinn sowohl der vermeintlichen Herzogin von Clarence, als auch seiner Leonisa einen Verlobungsring an den Finger steckt und die Gewissensqual, eine Bigamie begangen zu haben, bis zur Aufklärung erduldet. Als die wirkliche Herzogin erscheint, ist die Geburt Leonisa's als Schwester Clemencia's bereits entdeckt, und der Verbindung Rogerio's mit seiner ersten Geliebten steht nichts mehr im Wege.

Der Vergleich dieses Stücks mit „El Melancólico" ist höchst interessant. In letzterm ist Rogerio der Held, dessen männliche Klugheit und Standhaftigkeit in lebhaften Farben gemalt ist. Dagegen spielt in „Esto sí que es negociar", wie in vielen spätern Comödien Tirso's, das verschlagene und unverfrorene Weib die Hauptrolle, während der Liebhaber ein Wetterhahn ist. Demzufolge ist auch Leonisa in „El Melancólico" als ein edles, über ihren Stand hinaus gebildetes Mädchen gezeichnet. In „Esto sí que es negociar" ist sie bäurischer, aber desto raffinirter: sie ist das Tirso'sche Weib, welches — um einen vulgären, aber treffenden Ausdruck zu gebrauchen — mit Gewalt oder List geheirathet sein will. Sie spielt deshalb auch zwei Rollen mit schauspielerischer Meisterschaft. „El Melancólico" lehnt sich noch mehr an Lope de Vega an, „Esto sí que es negociar" ist ganz Tirso. Im ersten ist der Einfall Leonisa's, sich als Herzogin von Clarence aufzuspielen, ein Gedanke,

welcher dem Dichter ganz am Schlusse gekommen ist, zu spät, um ihn auszuspinnen; im zweiten ist dieser hingeworfene Gedanke zum Mittelpunkt der Intrigue geworden. Im einzelnen ist von den Scenen und Worten des „Melancólico" in „Esto sí que es negociar" wenig stehen geblieben; dieses Wenige findet sich hauptsächlich im zweiten Acte, Scenen 8 bis 10.

„Mari Hernandez, la Gallega" zeigt uns den ähnlichen Frauentypus wie „Esto sí que es negociar". Diese galicische Schöne verliebt sich in Don Alvaro de Atayde, welcher aus Portugal geflohen und in Verkleidung in ihres Vaters Dienste getreten ist. Von dieser Leidenschaft getrieben, begeht sie nicht allein Landesverrath, indem sie dem Könige von Portugal zur Besetzung des galicischen Monterrey verhilft, sondern sie bringt auch den König durch die unwahre Behauptung, Don Alvaro schulde ihr die Ehre, dazu, dessen Vermählung mit ihr zu erzwingen. Dass dabei auch einige unweibliche Kriegsthaten mit unterlaufen, trägt nicht dazu bei, unsere Sympathie für die Heldin zu erhöhen.

„La huerta de Juan Fernandez" führt uns ein weiteres Beispiel dieser Art Frauen vor. Doña Petronila, deren junger Oheim, Don Hernando Cortés, während einiger Zeit in dem Hause ihrer Mutter zu Gaste gewesen ist, ohne die Tochter gesehen zu haben, hat sich durch Spähen am Schlüsselloch in dessen männliche Schönheit verliebt. Nach seiner Abreise und dem baldigen Tode ihrer Mutter folgt sie dem unbewusst Geliebten in Männertracht nach Madrid. Hier findet sie ihn in den Liebesnetzen der Gräfin Laura von Valencia del Po, bringt ihn aber durch eine Reihe ebenso unwahrscheinlicher als unterhaltender Listen dazu, sich mit ihr zu vermählen.

In „El amor médico" ist die Basis der Fabel eine ähnliche. Doña Gerónima, eine junge Dame, welche aus Liebhaberei Latein und Medicin studirt, hat sich ebenfalls durch das Schlüsselloch in Don Gaspar de Benavides, einen Gast ihres Bruders, verliebt. Als dieser, um den Armen der Justiz wegen eines Duellmordes zu entgehen, nach Lissabon flüchtet, folgt sie ihm in Männerkleidung nach, vereitelt — nachdem sie als Arzt einen grossen Ruf errungen — in dieser Eigenschaft die Vermählung des Geliebten mit einer Ver-

wandten in Lissabon und erringt dessen Hand für sich selbst. — Die Verwickelungen des Stücks sind ebenso unwahrscheinlich als lebhaft und geistreich, doch ist das medicinische Kauderwelsch zu weit ausgesponnen. Dass der Dichter in derartigen komischen Hülfsmitteln nicht das künstlerische Maass halten kann, muss ihm als einer seiner Hauptfehler vorgeworfen werden. Die Comödie hat Familienähnlichkeit in Charakteren und Verwickelungen mit „Don Gil de las calzas verdes", sowohl was die energischen und schlagfertigen Damen, als die schwächlichen Wetterhähne betrifft, die als Liebhaber auftreten.

In „En Madrid y en una casa" (früher dem Francisco de Rojas zugeschrieben) folgt eine vielumworbene junge sevillanische Witwe einem leichtfüssigen Caballero, nach dem sie schon zwei Jahre geseufzt, nach Madrid und erreicht dort das Ziel ihrer Wünsche durch allerlei Ränke. Der Gegenstand ihrer Bewunderung huldigt nicht weniger als drei Damen, ehe er sich endgültig für die schöne Witwe entscheidet. Don Francisco de Rojas scheint das Stück unter dem Titel „Lo que hace un manto en Madrid" überarbeitet zu haben, obgleich der Drucker diese Refundicion fälschlicherweise Calderon zugeschrieben hat. Die Abweichungen beider Comödien finden sich hauptsächlich im dritten Acte.

Eine dritte Spielart der Tirso'schen Frauenschöpfungen sind Fürstlichkeiten, welche ihren Secretär, Majordomus u. s. w. lieben und diesem auf anfänglich räthselhafte, aber schliesslich derart verständliche Weise entgegenkommen, dass ein Misverständniss nur durch allzu grosse Bescheidenheit des Begünstigten möglich ist. Solche Damen werden uns in der Comödie:

„El castigo del penséque" und in deren zweitem Theile „Quien calla, otorga" vorgeführt. Der Liebhaber in beiden Stücken ist ein Spanier, Don Rodrigo Giron, welcher im ersten Theile ungeschickterweise das Entgegenkommen der Gräfin Diana misversteht und sie deshalb verliert, im zweiten Theile dagegen, durch seine frühere Erfahrung gewitzigt, die Hand der Marquise Aurora davonträgt. Im ersten Theile dient er als Secretär, im zweiten als Speisemeister. Die beiden Dramen sind sehr ähnlich, was aus dem — im zweiten Theile ausdrücklich erwähnten — grossen Erfolge des ersten

verständlich ist. Beide sind unterhaltend genug durch die absichtlichen Misverständnisse, welche die liebenden Fürstinnen herbeiführen, um ihrem unverfrorenen Entgegenkommen ein einigermaassen schamhaftes Gewand zu verleihen.

Ganz ähnliche Situationen finden sich in „Amor y celos hacen discretos". Eine Herzogin von Amalfi verabscheut den Gedanken einer Vermählung und hat deshalb ihrer Schwester Victoria die Erbfolge zugedacht. Infolge dessen wird letztere von vielen Bewerbern umschwärmt, was die männerscheue Herzogin schliesslich derart stachelt, dass sie sich in den edelgeborenen Secretär eines derselben verliebt und ihm die Hand reicht, nachdem sie ihn behandelt hat, wie die Fürstinnen ihre Geliebten in den beiden vorherbesprochenen Comödien. Diese Herzogin ist ein echter Typus der Tirso'schen Frauen: sie liebt theils aus Leidenschaft, mehr aber noch aus Neid, Widerspruchsgeist und Eifersucht, und wirft sich dem Geliebten geradezu an den Hals.

In „Amar por señas" haben wir gar drei Fürstinnen, welche es darauf anlegen, Herz und Hand eines schmucken Spaniers zu erobern. Dieser seinerseits schwankt zwischen den dreien, und sein Freund, ein Herzog von Orleans, ist sogar — der Reihe nach — erklärter Bräutigam des gleichen Damenkleeblatts: eine saubere Versammlung von Wetterfahnen!

„El vergonzoso en palacio" ist ein geistreich erdachtes Stück, in welchem die Narciss-Liebe Serafina's, der Tochter des Herzogs von Avero, das Originellste ist. Serafina's Schwester, Doña Magdalena, welche sich in ihren Secretär verliebt, ihm diese Liebe so offen als möglich erklärt und ihm schliesslich ihre weibliche Ehre überliefert, ist eine echte Schöpfung Tirso's.

„La celosa de sí misma" hat eine ebenso originell als köstlich erfundene Intrigue. Don Melchor, ein Hidalgo aus Leon, begibt sich nach Madrid, um sich dort mit der reichen Doña Magdalena zu vermählen. Bevor er seine Braut besucht, tritt er in eine Kirche ein, um Messe zu hören und verliebt sich dort sterblich in die reizendste Hand, welche er je an einer Dame gesehen zu haben glaubt. Beim Ausgang aus der Kirche redet er die verhüllte Besitzerin der Wunderhand an, und diese gibt ihm ein Stelldichein für den nächsten Tag. Zufälligerweise ist diese Dame Doña Magdalena selbst,

welche ihn bei seinem ersten Besuche sofort wiedererkennt, während er keine Ahnung von ihrer Identität mit der Verhüllten hat und über die Aeusserung seines Dieners, Magdalena besitze eine ebenso schöne Hand als die Kirchengängerin, mitleidig lächelt. Magdalena setzt nun, um ihren Bräutigam auf die Probe zu stellen, das Stelldicheinspiel mit demselben fort. Dass hierdurch köstliche Situationen entstehen müssen, liegt bei einem Dichter wie Tirso auf der Hand. Den Gipfel der Komik erreicht das Stück in einer Scene, in welcher Angela (eine Dame, welche es ebenfalls auf Melchor's Liebe abgesehen und durch eine Zofe Kenntniss von der Kirchenbekanntschaft erhalten hat) sich gleichfalls verhüllt als Besitzerin der schönen Hand aufspielt, wie Magdalena verschleiert dazukommt und nun Don Melchor durchaus nicht weiss, welche der beiden eigentlich seine unbekannte Geliebte ist.

„Amar por razon de estado" ist ein Stück mit ebenso ausgespitzten als unhaltbaren Situationen. Die Intrigue dreht sich darum, dass ein heimliches Ehepaar, um seine Liebe zu verbergen, vorgibt, anderweitig zu lieben, und dass aus dieser Aussaat eine reichliche Ernte von Lügen, Verlegenheit und Eifersucht aufgeht.

„Por el sótano y el torno" ergötzt hauptsächlich durch die Figur der lebenslustigen jungen Witwe Doña Bernarda, welche ihre jüngere Schwester Jusepa gegen das Versprechen von 10000 Dukaten, an einen alten Kapitän verschachern will, aber von dieser geprellt wird. Der Gegensatz der Gefühle in Bernarda, welche theils von eigener Liebe, theils von Habgier gequält wird; ihre Ermahnungen an Jusepa, sich züchtig zu benehmen, während sie selbst in heuchlerischer Weise ihrer Liebe nachgeht, sind unwiderstehlich komisch. Solche Charaktere müssen einem so maliciösen Dichter natürlich gut gelingen.

„Del enemigo el primer consejo." Wer sehen will, wie wenig der Dichter daran dachte, einen logischen Plan bei Composition seiner Dramen zu verfolgen, lese dieses Stück. Hier ist bis gegen Ende des zweiten Acts alles darauf angelegt, dass ein treuer Liebhaber nach Fehlschlagen der aufopferungsvollsten Bemühungen das Herz seiner verschmähenden Geliebten durch Eifersucht erringen werde, indem er

vorgibt, einer Andern den Hof zu machen. Dann aber dreht sich der Dichter plötzlich und lässt den gleichen Anbeter durch wiederholte Aufopferung die Hand der Geliebten erringen, also durch dasselbe Mittel, welches ihm vorher stets fehlgeschlagen ist. Dies heisst man doch einen Berg erst hinauf, dann hinunter, dann wieder hinauf gehen, während man besser bei der ersten Ersteigung geblieben wäre.

„No hay peor sordo . . ." ist ein possenhaftes und unwahrscheinliches Stück mit höchst zweifelhafter Moral. Es schildert die Ränke, mittels welcher eine Doña Lucía den Bräutigam ihrer ältern Schwester Catalina für sich angelt. Dass sie dabei ihre Geschwisterliebe, sowie ihre frühere Neigung zu einem Freunde des Bräutigams gänzlich ausser Augen setzt, dass auch der Bräutigam diesen Freund aufs gröblichste täuscht und die Ränkeschmiede schliesslich doch vereinigt werden, muss man sich bei Tirso gefallen lassen. Ganz köstlich gelingen dem Dichter die Wortgefechte zwischen zwei eifersüchtigen und neidischen Schwestern oder andern Verwandten, wie hier zwischen der leichtfertigen Lucía und der ernstern Catalina.

„Averígüelo Vargas" behandelt die Geschichte zweier natürlichen Kinder des Königs Don Duarte von Portugal, Ramiro und Sancha. Auch hier täuscht der Liebhaber Don Ramiro seinen Nebenbuhler in der Liebe, Don Dionis, ohne jede Gewissensbisse auf die unverantwortlichste Weise, während sich Sancha in der Rolle und Verkleidung eines Lieblingszwergs aufs anstössigste benimmt und Beide schliesslich anticipirte Hochzeiten feiern. Man sieht, ein hoher moralischer Maassstab darf bei Tirso nicht angelegt werden.

„Ventura te dé Dios, hijo" ist eine dramatische Ausführung des Sprichworts, dass das Glück den Dummen begünstige, ein prächtiges Thema für Tirso's ironisches Genie.

„La villana de la Sagra" ist lebhaft und unterhaltend, aber sonst unbedeutend.

„El amor y el amistad" darf dagegen, was Handlung und Charakterisirung betrifft, zu den besten Dramen des Dichters gerechnet werden. Don Guillen de Moncada, Günstling des Grafen von Barcelona, überredet seinen Fürsten, ihn anscheinend zu stürzen, um die Treue von Freunden und Verehrerinnen zu erproben. Aus dieser Prüfung gehen gerade

diejenigen, an deren Treue er infolge eines Misverständnisses gezweifelt hatte, Don Grao und Estela, als Sieger hervor. Die seltene Standhaftigkeit Grao's und die weibliche Würde Estela's sind hier um so wohlthuender, als man sie in den meisten Dramen unsers Dichters vermisst.

„La fingida Arcadia" ist ein interessantes Drama, in welchem die Verehrung Tirso's für sein grosses Vorbild Lope de Vega in würdiger, neidloser Weise überall durchklingt. — Die Gräfin von Valencia del Po, Lucrecia, wird von vielen italienischen Edelleuten umworben, schenkt aber ihre Gunst dem spanischen Hauptmanne Don Felipe de Centellas. Um diesen vor Nachstellungen seitens seiner mächtigen Nebenbuhler zu schützen, beschäftigt sie ihn auf ihrem Gute in der Verkleidung eines Gärtners. Alexandra, Muhme Lucrecia's, ahnt jedoch die Wahrheit und geht so weit, die Hände des angeblichen Gärtners in die ihrigen zu nehmen, um sie auf deren cavaliermässige Weichheit und Zartheit hin zu untersuchen. Lucrecia sieht diese Vertraulichkeit, glaubt Felipe untreu und will sich rächen, indem sie einem gerade erscheinenden Anbeter, Don Carlos, die Hand als Gattin reicht. Felipe verhindert dies, kämpft gegen Don Carlos' Degen mit dem Spaten, schlägt seinen Nebenbuhler in die Flucht und verlässt sodann Valencia, nachdem er Lucrecia Aufklärung gegeben und Vorwürfe gemacht hat. Lucrecia bereut ihre Uebereilung bitterlich und fingirt, um sich den wachsenden Zudringlichkeiten ihrer italienischen Bewerber zu entziehen, Lope de Vega's „*Arcadia*" (ein Schäferroman) habe ihr den Kopf verdreht. Sie gibt vor, sich als Belisarda, und ihre Umgebung als die andern Schäfer und Schäferinnen des genannten Buches anzusehen. Felipe hört in Mailand von diesem angeblichen Wahnwitz, kehrt zurück, erklärt sich mit Lucrecia und spielt, um unerkannt zu bleiben, die Rolle eines Gehülfen seines als Arzt verkleideten Dieners. Im Schäferleben wird ihm die Rolle Anfriso's zugetheilt. Nach einer abermaligen Eifersuchtsverwickelung kommt die Vermählung der Liebenden unter der Aegide des Grafen von Benavente zu Stande. — Die Handlung ist geistreich erfunden und darauf angelegt, dass die Verwickelungen der „vorgeblichen Arcadia" nicht allein mit, sondern auch oft ohne Absicht der han-

delnden Personen denjenigen der Lope'schen „*Arcadia*“ ähnlich werden.

Beiläufig mag hier erwähnt werden, dass eine Gräfin von Valenza am Po in mehrern Comödien Tirso's eine Rolle spielt und man deshalb vielleicht vermuthen darf, der Dichter habe in irgendwelchen Beziehungen zu einer solchen Dame gestanden, denn die italienischen Comödienfürstinnen seiner Zeitgenossen sind durchgängig aus Mantua, Ferrara, Mailand, Parma, Urbino u. s. w., unsers Wissens aber in keinem andern Falle aus Valenza geholt worden.

„Privar contra su gusto“ hat eine geistreich erfundene, aber zu sehr verwickelte, nicht klar genug geführte Handlung. Don Juan de Cardona rettet dem König Fadrique von Neapel das Leben, indem er ihn gegen einige Verschwörer vertheidigt. Er steigt deshalb gegen seinen Willen zur höchsten Gunst des Monarchen empor, macht es selbstverständlich niemand recht und würde das Schicksal aller Günstlinge erleiden, wenn er nicht nächtlich und verhüllt im Palastgarten die Rolle eines allwissenden Unbekannten spielte und als solcher alle Anschläge seiner Gegner vereitelte.

In „Celos con celos se curan“ hat der Dichter einen ziemlich gelungenen Versuch gemacht, die Handlung auf rein psychologische Motive zu gründen. — Der Herzog Cesar von Mailand ist vor seiner Thronbesteigung von der ebenso stolzen als eifersüchtigen Marquise Sirena geliebt worden. Deren Stolz geht so weit, dass sie nach seinem Regierungsantritte versucht, ihren Werth in des neuen Herzogs Augen durch auffallende Begünstigung eines unbedeutenden Nebenbuhlers zu erhöhen. Cesar jedoch, von seinem Freunde Carlos belehrt, durchschaut diese List und beschliesst, Sirena mit den gleichen Waffen zu bekämpfen. Er verabredet deshalb mit Narcisa, einer Verwandten Carlos', sie möge seine Geliebte spielen. Obgleich sich Narcisa anfänglich gegen Uebernahme dieser Rolle sträubt, aus Furcht, ihren langjährigen Verehrer Alejandro zu beleidigen, so wird der Plan doch schliesslich ins Werk gesetzt und bringt seine volle Wirkung auf Sirena hervor. Dies um so mehr, als bei dem verliebten Spiel die Herzen Cesar's und Narcisa's gegen einander nicht ganz unempfindlich bleiben. Jetzt aber spielt Sirena den Gegenzug, indem sie — unter Beiseiteschiebung des früher begünstigten

unwürdigen Gecken — vorgibt, dem ritterlichen Alejandro die Hand reichen zu wollen. Dies bringt eine solche Wirkung auf Cesar und Narcisa hervor, dass sie ihre Liebelei aufgeben und zur frühern Liebe zurückkehren. — Der Charakter Sirena's ist vortrefflich herausgebracht.

„Antona García" schildert die Heldenthaten eines Mannweibs (der Titelheldin) in aufregender Weise. Die künstlerische Schönheit kommt bei einem solchen Vorwurf selbstverständlich zu kurz. — Cañizares hat in „La heróica Antona García" das Stück benutzt.

„Amar por arte mayor" ist die Geschichte eines Don Lope Iñiguez, welcher nach verschiedenen Liebesaffairen mit drei Damen das kaum glaubliche Versificationskunststück fertig bringt, in einem Gedichte jeder der Drei verschiedene Gefühle auszudrücken. Für die eine ist das Gedicht wie es dasteht; die andere hat in jeder Zeile einige Silben wegzulassen; die dritte hat den Anfang jeder ersten Zeile von vier Versen zu Redondillas zusammenzustellen. Wenn auch ein solches Taschenspielerstückchen keinen wahren poetischen Werth hat, so legt es Zeugniss für die spielende Leichtigkeit ab, mit welcher unser Dichter jede Formschwierigkeit zu bewältigen wusste.

„Escarmientos para el cuerdo" ist die erschütternde Dramatisirung der Schicksale Don Manuel de Sosa's, eines tapfern Portugiesen. Dessen tragische Schuld besteht darin, eine Dame aus Lissabon, Doña María, deren Liebe er unter dem Versprechen der Ehe genossen hatte, verlassen und sich in Goa mit Doña Leonor, der Tochter des portugiesischen Statthalters Don García de Saa vermählt zu haben. Die Verwünschungen der ihm nach Indien gefolgten Doña María ereilen ihn auf schreckliche Weise. Auf der Rückkehr nach Lissabon leidet er am Cap der Guten Hoffnung Schiffbruch und wird, sammt seiner Gattin Leonor, zwei Kindern und dem grössten Theile seiner Begleiter, die Beute barbarischer Eingeborener und reissender Thiere. Der Stoff ist — wie die drei Theile der „Hazañas de los Pizarros" mehr zu epischer als zu dramatischer Behandlung geeignet und erinnert auch in seiner ganzen Verarbeitung an jene Dramen. Wie diese, beruht auch „Escarmientos para el cuerdo" auf geschichtlicher Basis; wahrscheinlich gab aber ein Epos des

Portugiesen Cortereal (1624 in spanischer Uebersetzung unter dem Titel „*Nave trágica de la India de Portugal*“ veröffentlicht) unserm Dichter den Anstoss zu seinem Drama.

In „La república al revés“, einem Gemälde aus der byzantinischen Kaiserzeit, erdrückt der Stoff die Handlung und lässt keinen künstlerischen Genuss aufkommen.

„Marta la piadosa“ (La beata enamorada) ist ein wohlbekanntes Stück, in welchem eine geistreiche junge Dame, um der verhassten Verbindung mit einem reichen alten Kapitän zu entgehen, vorgibt, sich einem religiösen Leben widmen zu wollen, dabei aber ihren Anbeter als Lehrer für Latein im Hause hat. Dass ein solches Thema ein reiches Feld für die Schalkheit unsers Dichters bietet, bedarf keiner Erwähnung.

„Cómo han de ser los amigos.“ Dieses Schauspiel ist eins der wenigen Tirso's, welche uns durch Adel der Charaktere angenehm berühren. Es zeigt deshalb auch wenige der charakteristischen Eigenthümlichkeiten des Dichters, ausgenommen dessen köstlichen Witz. In unverkennbar aufrichtiger Weise wird die treue Freundschaft zweier Edelleute verherrlicht, eine Tugend, welche auch in „El amor y el amistad“ einen Lichtpunkt bildet und welche dem Pater Tellez überhaupt weniger zu cynischer Behandlung geeignet erschien, als die Liebe.

„El burlador de Sevilla.“ Der poetische Glanz, welcher „Don Juan“, die herrliche Oper unsers Mozart umstrahlt, hat auch auf dieses Schauspiel, als erste dramatische Bearbeitung des Stoffes, stets die Aufmerksamkeit der gebildeten Welt gelenkt. So berechtigt dies von einem solchen Standpunkte ist, so wenig verdient Tirso's Behandlung das Lob des Kunstkritikers. Die Fabel ist ungeschickt geführt, und die Scenen, in welchen die Bildsäule des Comthurs auftritt, entsprechen durchaus nicht den Erwartungen, die man an einen grossen Dichter in einem solchen Falle zu stellen berechtigt ist. Wer je die erschütternden Accorde Mozart's bei Erscheinen des Comthurs gehört hat, wird den „Burlador de Sevilla“ unbefriedigt aus der Hand legen und sich sagen müssen, dass Mozart — falls er Dichter statt Musiker gewesen wäre — etwas ganz anderes aus diesen Situationen gemacht hätte; er wird sich sagen, dass — obgleich sich zwei freie

Künste eigentlich nicht vergleichen lassen — Mozart das ganze Grauen der Situation empfunden hat, während Tellez darin nur einen wirkungsvollen Theaterstreich erblickte. Leider sind diese oberflächlichen Auffassungen ein Hauptcharakteristikum der altspanischen Bühnendichter; mit verschwenderischer Hand streuen sie die schönsten und originellsten Blüten der Einbildungskraft hin, aber das Binden zu einem harmonischen Strausse gelingt ihnen nur in seltenen Fällen. Die Inhaltsangabe des wohlbekannten und oft gedruckten Stücks wird uns der Leser erlassen, dagegen werden einige Worte über die Refundicion desselben:

„Tan largo me lo fiais", welche unter dem Namen Calderon's gedruckt ist, am Platze sein. Dass diese Ueberarbeitung nicht von Calderon herrührt, bedarf für keinen gründlichern Leser eines Beweises; eine andere Frage ist diejenige, ob Tirso selbst oder ein anderer Dichter die verbessernde Hand angelegt hat. Nach der Art und Weise aber, wie Tirso den „Melancólico" in „Esto sí que es negociar" umgeschaffen hat, darf die erstere Vermuthung beiseitegesetzt werden. Wie wir bei Besprechung dieser Stücke ausführlich gezeigt haben, ist Tirso's schöpferischer Geist nicht bei einer Aenderung des Ganges der Handlung stehen geblieben, sondern Handlung und Verse sind zum weitaus grössten Theil in neue Form gegossen worden. Bei „Tan largo me lo fiais" ist das gerade Gegentheil der Fall: der Umarbeiter hatte offenbar den „Burlador de Sevilla" vor sich liegen, ergänzte mit nüchternen (und deshalb fremden) Blicken dessen Detailmängel, folgte aber der Handlung — mit Ausnahme der Ausscheidung einiger unnützer Scenen im dritten Act — Scene für Scene ganz genau. Die nebensächliche Aenderung einiger Namen soll nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden. Wenn wir eine Vermuthung betreffs des Umarbeiters wagen dürfen, so möchten wir einen Schauspieler dafür halten. Für diese Annahme sprechen speciell die Bühnenweisungen beim Auftreten Don Pedro Tenorio's (Sale „el embajador"), Tisbea's (Sale „la pescadora"), bei den Hülferufen Doña Ana's (Dentro „la Dama"). Wie man sieht, sind dies Bezeichnungen einer Gattung Bühnenfiguren statt Namen der handelnden Personen, eine Ungenauigkeit, welche bei einem Schauspieler als Angewohnheit wohl vorausgesetzt

werden kann. Dass ferner der Umarbeiter ein Sevillaner war oder in Sevilla Vorstellungen gab, darf daraus geschlossen werden, dass die lange Beschreibung Lissabons im ersten Acte des „Burlador", in „Tan largo me lo fiais" ausgemerzt und statt dessen eine weitschweifige Abhandlung über die Grösse und die Denkwürdigkeiten Sevillas in den zweiten Act eingeflochten worden ist. Wie dem auch sei, die Ueberarbeitung ist lesenswerth und dürfte einem modernen Herausgeber des „Burlador" in vieler Beziehung nützlich sein. Es mag noch nebenbei bemerkt werden, dass nach den Schlussversen des „Burlador" das Grabmal des Comthurs nach der Kirche des heiligen Franciscus in Madrid, nach denjenigen der Ueberarbeitung nach San Juan de Toro übergeführt worden ist, was immerhin als weiteres Indicium gegen Tirso's Autorschaft beider Stücke geltend gemacht werden kann. — Die spätern Bearbeitungen der Don Juan-Sage, Don Alonso de Córdoba's „La venganza en el sepulcro" und Don Antonio de Zamora's „El convidado de piedra", sollen an geeigneter Stelle ebenfalls besprochen werden.

„Desde Toledo á Madrid" ist eine Comödie, welche die Verzweiflung der gallicisirenden Kritiker erregen muss; sie schildert die Liebesabenteuer einer gegen ihren Willen nach Madrid zur Vermählung reisenden Dame und ihres als Maulthiertreiber verkleideten Liebhabers. Die Scene wechselt von Station zu Station, bis das liebende Paar in Madrid und gleichzeitig — unter Beiseiteschiebung des ungeliebten Bräutigams — in dem Hafen der Ehe anlangt.

„Los balcones de Madrid" ist ein wenig bedeutendes Stück. Zwei Liebesleutchen verkehren nächtlicherweile mittels einer von einem Balkon zum andern gelegten Planke, was zu einer Anzahl Ueberraschungen der von diesem Kunststückchen nicht unterrichteten Personen Veranlassung gibt.

„La ventura con el nombre" hat eine interessante Fabel, welche sich auf die täuschende Aehnlichkeit zweier Halbbrüder gründet. Ein tyrannischer König von Böhmen wird von einem seiner Grossen ermordet; an dessen Stelle tritt ein auf dem Lande erzogener, hochstrebender Jüngling von unbekannter Abkunft, welcher ebenso tugendhaft als glücklich regiert und sich schliesslich als Halbbruder und deshalb gesetzlicher Nachfolger des Ermordeten herausstellt.

Die täuschende Aehnlichkeit beider wird richtigerweise durch ihre nahe Verwandtschaft begründet. Der Dichter führt sich in diesem Stücke unter seinem Pseudonym „Tirso“ selbst ein.

„La romera de Santiago“ ist auch unter dem Namen des Luis Velez gedruckt, zeigt aber alle Merkmale der Autorschaft unsers Tellez. — Der Graf Lisuardo erhält als Lohn seiner Kriegsthaten die Hand der Infantin Linda von Leon, soll aber vor der Vermählung in wichtiger Gesandtschaft nach England gehen. Auf dem Wege dorthin begegnet er einer schönen Pilgerin, Doña Sol de Lara, welche seine Begierden derart entflammt, dass er sie mit bewaffneter Hand überfällt und ihr die Ehre raubt. Doña Sol bringt in Leon ihre Klagen vor, und der Kopf Lisuardo's schwebt in grosser Gefahr, als sich die Infantin ins Mittel legt und Sol ihre Rechte auf den Grafen abtritt. Die Sucht der altspanischen Dramatiker, ein befriedigendes Ende herbeizuführen, hat hier zu einer höchst schwächlichen Katastrophe den Anlass gegeben. — Der Merkwürdigkeit halber sei erwähnt, dass Tellez die Unart Lope de Vega's, Tárrega's und Anderer, Frauen bei einem Turnier oder Gottesgericht in Ritterrüstung erscheinen zu lassen, gegen seine sonstige Gewohnheit hier nachgeahmt hat.

„El celoso prudente“ („Al buen callar llaman Sancho“) ist ein schönes Drama mit folgerichtiger Handlung. Es schildert die Eifersuchtsqualen, welche ein schon ältlicher Edelmann, Don Sancho de Urrea, infolge anscheinender Leichtfertigkeit seiner jungen Gemahlin zu erdulden hat. Sein männliches und doch humanes Betragen, sowie die Schweigsamkeit, welche er über seine Verdachtsgründe bewahrt, finden schliesslich die verdiente Belohnung durch Aufklärung über die makellose Tugend seiner Gattin. Die Monologe Don Sancho's zeigen grosse Aehnlichkeit mit denjenigen Don Lope's in Calderon's „A secreto agravio, secreta venganza“.

„El honroso atrevimiento“ ist ein seltenes, aber künstlerisch nicht bedeutendes Drama. Es führt uns die Geschichte Lisauro's, eines edeln Venetianers vor, welcher einen Sohn des Dogen getödtet hat, da dieser seiner Gemahlin Fulgencia nachstellte. Seine Güter sind confiscirt, und eine Belohnung von 10000 Dukaten ist auf seinen Kopf gesetzt worden. Diese

Summe will er seiner in die grösste Armuth gerathenen Gattin zuwenden, indem er sich dem Dogen selbst stellt. Der grossdenkende Machthaber thut indessen seinem Vaterherzen Gewalt an und begnadigt den Ehrenrächer.

Fassen wir, der Uebersichtlichkeit halber, nunmehr zusammen, was sich aus den Besprechungen der einzelnen Stücke unsers Tirso ergibt, so kommen wir zu dem Resultate, dass er ein grosser Dichter war, niemals aber, wie Lope de Vega, an das Allerhöchste gereicht hat. Daran verhinderte ihn sein stark ausgebildetes Gefühl für maliciöse Beobachtung. Niemand hat, wie er, in seinen Dramen die Schwächen der menschlichen Natur mit so feinem Spott ans Licht gezogen. Dies mag auch der Grund sein, dass er den Frauen, und zwar nicht deren besten Vertreterinnen, einen so hervorragenden Platz in seinen Comödien eingeräumt hat. Die kleinlicher angelegte Natur des Weibes bot ihm den besten Spielraum zur behaglichen Schilderung der niedrigern Triebfedern der Menschenseele: Nachahmungssucht, Widerspruchsgeist, Heuchelei, Neid und Eifersüchteleien. So gelingen ihm Zänkereien und Wortgefechte zwischen Schwestern, Mutter und Tochter u. s. w. auf unnachahmliche Weise und bilden eine Hauptwürze mancher seiner Stücke. Die Moral kommt meistentheils schlecht weg; ohne Gewissensbisse werden Aeltern und Geschwister betrogen, sogar frühere Liebhaber theilen dieses Schicksal, wenn sich ein neuer zeigt, welcher der betreffenden Dame besser gefällt. Anticipirte Heirathen sind gewöhnliche Vorkommnisse. Edle Frauencharaktere wie Königin Maria in „La prudencia en la mujer“ und Estela in „El amor y el amistad“ sind Ausnahmen, welche die vorher erwähnten Regeln bestätigen. — Dass Tirso die Männer besser geschildert habe, soll damit nicht gesagt werden. Dieselben sind bei ihm meist Schwächlinge und Wetterfahnen, aber sie sind nachlässiger behandelt, matter colorirt und machen deshalb auch nicht annähernd den gleichen Eindruck der Naturwahrheit wie seine Frauengestalten. Allerdings fehlen auch hier Ausnahmen nicht, besonders scheint bei dem Dichter das Gefühl für Männerfreundschaft nicht in seiner Spottsucht untergegangen zu sein, wie die Dramen „Cómo han de ser los amigos“ und „El amor y el amistad“ beweisen.

Was die Handlungen seiner Stücke angeht, so sind die-

selben meistentheils geistreich, unterhaltend, öfters aber gar zu verwickelt. Das künstlerische Maass fehlt sowohl im Ganzen, als auch in Verwendung der komischen Hülfsmittel. Tellez ist entschieden aus der Schule Lope de Vega's; die anzüglichen Redensarten, die Häufung von Gleichnissen, die vorübergehenden Wahnsinnsanfälle und anderes sind dem Meister entlehnt. Wie gross seine Bewunderung für den Schöpfer des spanischen Nationaldramas war, geht aus dem Anfange der „Fingida Arcadia" hervor.

Die Führung seiner Handlungen ist nie ganz tadellos, meistens aber ungelenk und undramatisch. Oefters sind lange Erzählungen zur Exposition verwandt, ein unkünstlerisches Mittel, welches Lope de Vega fast immer vermieden hat, welches die spätern Dramatiker (hauptsächlich diejenigen der zweiten Periode) aber oft benutzt haben. Die Sprache ist in des Dichters frühern Stücken stets rein und voll poetischen Reizes, nimmt aber in seinen spätern Compositionen — wenn auch nicht geradezu cultistische Worte und Wendungen — doch öfters einen leisen Anstrich dieser Mode-Unart an. Als Beweis diene z. B. der Anfang des sonst so verdienstvollen Schauspiels „El amor y el amistad". Eine Eigenthümlichkeit seiner Diction besteht in dem Gebrauche von Hauptwörtern als Eigenschaftswörter; so finden wir „antojos mujeres" statt „antojos mujeriles", „mentiras verdades" statt „mentiras verdaderas" u. s. w. in unendlicher Fülle. Dem Ausdruck einer wirklich tiefen Leidenschaft ist selten zu begegnen, dagegen fesselt jede Comödie durch glänzende Darstellung, Schlagfertigkeit und boshaften Witz. Ueber des Dichters Charakterzeichnung ist schon gesprochen worden. Seine Erfindungskraft ist wahrhaft bewundernswerth, und seine Dramen sind deshalb, gleich denjenigen Lope de Vega's, zu reichen Fundgruben für die spätern Dramatiker geworden.

Nachdem wir in Obigem hauptsächlich die Mängel beleuchtet haben, welche eine unparteiische Kritik unserm Tellez vorwerfen muss, so möge hier auch noch ausgesprochen werden, dass diese Mängel durch des Dichters eminente Vorzüge, welche wir ebenfalls, aber in kürzerer Weise recapitulirt haben, bei weitem überstrahlt werden. Das bunte, stets wechselnde, mit dem Reize einer wunderbar poetisch-blühen-

den Sprache ausgestattete Leben, welches in Tirso's Dramen an uns vorüberzieht, erregt immer unser lebhaftes Interesse, und wenn bei der Lektüre die kritische Vernunft einen schwachen Versuch zum Tadel macht, so wird sie von dem durch die schillernde Farbenpracht der Tirso'schen Dichtungen bestochenen Geiste sogleich zum Schweigen gebracht. Wir legen das Buch aus der Hand, mit dem Bewusstsein, einen grossen, wenn auch nicht ganz ungetrübten Genuss gehabt zu haben.

Ehe wir zu andern Dichtern übergehen, soll noch eine Besprechung des zweiten Bandes der Comödien unsers Tellez hier Platz finden. Dieses ebenso seltene als werthvolle Buch enthält zwölf Comödien, wovon — der Widmung zufolge — nur vier unserm Dichter gehören, während die übrigen „von ihren berühmten Vätern vor seine Thüre gelegt wurden". Die vier Comödien, welche Tellez zum Verfasser haben, sind, aller Wahrscheinlichkeit nach: „Celos y amor hacen discretos", „Por el sótano y el torno", „El condenado por desconfiado" und „Esto sí que es negociar". Diese haben ihre Würdigung schon weiter oben gefunden; von den übrigen acht von unbekannten Verfassern soll jetzt hier die Rede sein.

„La Reina de los Reyes" ist eine in reiner, jedoch nicht besonders poetischer Sprache gehaltene, chronikartige Darstellung der Haupteroberungen des heiligen Ferdinand (III.); das Stück hat keinen hohen dramatischen Werth.

„Quien habló, pagó" ist dem eben besprochenen Drama in der Sprache ähnlich und gehört vielleicht dem gleichen Autor. Dass hier eine Infantin von Navarra auftritt, welche den in bescheidener Verkleidung in Navarra verborgenen Grafen von Urgel mit ihrer Liebe verfolgt und ihm schliesslich eine directe Liebeserklärung macht, darf vielleicht als Indicium für die Autorschaft Francisco Lúcas de Avila's, Neffe und gelegentlicher Mitarbeiter unsers Dichters, angesehen werden, welcher in die Fussstapfen seines Oheims treten wollte. Vielleicht darf man sogar die weitere Vermuthung wagen, Avila habe das geistreich, wenn auch im dritten Acte phantastisch erfundene Stück nach einem Entwurfe seines Oheims gearbeitet. Dass Avila diesem bei Ausarbeitung des zweiten Theils der „*Cigarrales de Toledo*"

und bei „*Deleitar aprovechando*“ (zwei Sammelbüchern) beigestanden hat, wissen wir aus seinem eigenen Munde (siehe Vorrede zum dritten Bande der Tirso'schen Comödien).

„Siempre ayuda la verdad“ ist ein Drama weit höherer Ordnung, welches sicher einem andern Autor als demjenigen der vorherbesprochenen zwei Stücke angehört. Die correcte Führung der Handlung, die tiefer gehende Diction und Charakterzeichnung schliessen auch die Urheberschaft des Paters Tellez aus und könnten auf Don Juan Ruiz de Alarcon deuten. Eine äussere Unwahrscheinlichkeit dieser Vermuthung liegt nicht vor, denn der zweite Band Tirso ist 1635 gedruckt, während der zweite und letzte Band der Comödien von Alarcon die Jahreszahl 1634 trägt und die übliche Anzahl von zwölf Stücken enthält. Theils um diese Zahl nicht zu überschreiten, theils der unablässigen Anfechtungen seiner Neider und Gegner willen, mag Alarcon diese Comödie mit der Flagge des Paters Tellez gedeckt haben. Ein weiteres Indicium — wenn auch kein ganz zuverlässiges — ist die Anführung des Stücks unter Angabe Alarcon's als Autor, in dem Kataloge von Medel. Freilich führt Medel gleich darunter dieselbe Comödie als Werk Tirso's auf, was aber einfach darin zu suchen ist, dass sie sich in dem eben zur Besprechung stehenden zweiten Bande der Comödien dieses Dichters abgedruckt findet. — Don Juan de Matos Fragoso hat in seinem bekannten Stücke „Ver y creer“ die ganze Handlung von „Siempre ayuda la verdad“ geplündert.

„Los amantes de Teruel“ ist das Vorbild des bekannten Dramas von Montalvan. Dem Stile nach ist es sicher nicht von Tellez, ebenso wenig aber auch von Alarcon. Sollte auch hier Avila einen Entwurf seines Oheims ausgearbeitet haben?

„Cautela contra cautela“ mag Alarcon angehören; dass es nicht von Tellez ist, darf mit Sicherheit behauptet werden. Die Vermuthung Hartzenbusch's, es sei gemeinschaftlich von beiden verfasst, entbehrt jeder sichern Grundlage. Wie dem auch sei, so hat der Dichter den Grundgedanken von „El amor y el amistad“ aufgegriffen, denselben aber in der Ausführung vollständig umgestaltet, einheitlicher entwickelt und sinnreichere Combinationen dazu gefunden. Von einer Nachahmung kann deshalb nicht die Rede sein.

Wohl aber ist Moreto in „El mejor amigo el rey“ unserm Drama „Cautela contra cautela“ beinahe Scene für Scene gefolgt, kann aber nicht den Anspruch erheben, seinem Vorbilde auch nur gleichgekommen zu sein, viel weniger, es verbessert zu haben.

„La mujer por fuerza“ ist ein köstliches Intriguenstück in der Art der bessern Comödien dieser Gattung von Lope de Vega. Dies bemerkt schon Hartzenbusch, erwägt aber mit Recht, was wohl den vergötterten Lope hätte veranlassen können, eine seiner Comödien in der Sammlung der Tellez'schen abdrucken zu lassen. Sollten wir darüber eine Vermuthung äussern, so möchten wir annehmen, dass hier vielleicht ein Act der Courtoisie seitens Lope's vorliegt. Dass Tellez Lope hoch verehrte, haben wir bereits bemerkt, und dass Lope diese Verehrung zu würdigen wusste, geht aus der Widmung seiner Comödie „Lo fingido verdadero“ an Tellez hervor. — Der Inhalt des wenig bekannten Stücks ist in Kürze folgender. Der Graf Federico ist als neapolitanischer Gesandter am ungarischen Hofe gewesen, hat dort die Gastfreundschaft Alberto's, eines hochgestellten Edelmanns, genossen und ist diesem so dankbar, dass er beim Abschied aus übertriebener Höflichkeit die Aeusserung fallen lässt, er würde die Schwester seines Wirths als Gemahlin mit sich nehmen, wenn er sie gesehen hätte. Alberto fasst dies richtigerweise als leere Phrase auf, muss aber bald auf andere Gedanken kommen, als seine Schwester Finea nach der Abreise des Grafen nirgends zu finden ist. Die feurige Ungarin hat sich durch Spähen hinter den Fenstervorhängen in den Grafen verliebt und ist ihm als Page nach Neapel gefolgt, ohne sich ihm zu entdecken. Dort missbraucht sie das Vertrauen ihres Herrn, um ihm seine Geliebte Florela abspenstig zu machen, indem sie dieser eine gefällige Schöne als die angeblich geraubte Finea vorstellt und ihr dann selbst einen Vermählungsantrag unter dem Vorgeben macht, sie sei ein verkleideter aragonesischer Prinz. Alberto hat unterdessen seine Klage durch den König von Ungarn schriftlich in Neapel vorbringen lassen, ist aber diesem Schreiben sofort nachgefolgt. Finea spielt deshalb jetzt ihre Hauptkarte aus, indem sie sich in Frauentracht dem Könige von Neapel zu Füssen wirft und seine Gerechtigkeit gegen ihren angeblichen Entführer anruft. Da Alberto dazukommt

und sie als seine Schwester anerkennt, bleibt dem Könige kein Zweifel mehr an der Schuld des Grafen. Er befiehlt demselben, Finea — welche sich inzwischen entfernt hat — herbeizuschaffen und sich mit ihr zu vermählen. Dies kann natürlich erst geschehen, nachdem sich der vorgebliche Page entdeckt hat. Dass Finea's unwürdige Ränke jetzt durch die Hand des Grafen belohnt werden, während die getäuschte Florela leer ausgeht, kann kaum als moralisch gelten. Mit solchen Lösungen nahm es aber Lope gelegentlich ebenso wenig genau als Tellez und hat vielleicht gerade dieses Stück zur Veröffentlichung in seines Verehrers Comödiensammlung gewählt, da es dessen Compositionsmanier annähernd entsprach.

„La próspera fortuna de Don Alvaro de Luna" und dessen zweiter Theil „La adversa fortuna de Don Alvaro de Luna" sind zwei historische Dramen von durchaus würdiger Haltung und reiner Sprache. Eine Muthmaassung über deren Autor lässt sich kaum anstellen, aber jeder Dichter zweiten Ranges dürfte durch Zueignung derselben neuer Ehre theilhaftig werden. Barrera vermuthet, der Doctor Ramon — als College des Paters Tellez im Orden der barmherzigen Brüder — möchte wohl Autor einiger Dramen im zweiten Bande Tirso sein. Dies ist schon möglich, und ebenso möglich ist es, dass der Dichter der trefflichen Comödie „Las tres mujeres en una" auch Verfasser der in Rede stehenden zwei Dramen über Don Alvaro de Luna ist.

Alonso Gerónimo de Salas Barbadillo.

Dieser fruchtbare Schriftsteller wurde etwa 1580 zu Madrid geboren. Er studirte während zweier Jahre Philosophie in Alcalá de Henares, dann Theologie in Valladolid, aber seine Neigung trieb ihn bald in die Bahn der Schriftstellerei. Hier erntete er, wie viele andere, mehr Anerkennung und Ehrentitel als materielle Güter, und starb, von Unglück und Krankheit gebeugt, am 10. Juli 1635 in seiner Vaterstadt. Die Zahl seiner Werke verschiedener Gattung ist sehr bedeutend, doch sind dieselben zum grössten Theile nicht wiedergedruckt

worden und liegen jetzt in den Staubwinkeln der Bibliomanen und öffentlichen Bibliotheken vergraben. Von seinen Comödien hat sich nur eine:

„El galan tramposo y pobre", einigermaassen im Gedächtniss der Nachwelt erhalten. Es ist die Geschichte eines Industrieritters, welcher sich durch raffinirte Intriguen während einiger Zeit ein gewisses Ansehen zu geben weiss, nachher aber seiner eigenen moralischen Gemeinheit zum Opfer fällt, indem er unter Androhung des Todes von seiten der vorher von ihm Betrogenen gezwungen wird, sich mit einer Sklavin zu verheirathen. Die Handlung ist nicht übel, die Sprache oft witzig, aber es fehlt die echte Poesie, wie sie z. B. Lope de Vega in seinen Schelmencomödien „El caballero del milagro" u. a. vor unsern Augen erglänzen lässt. Wo aber bei solchen Stoffen, deren Helden nur die gemeine, prosaische Triebfeder der Geldprellerei kennen, der Dichter nicht im Stande ist, uns durch poetisches Feuerwerk über diese Schalheit hinwegzutäuschen, bleibt wenig Genuss übrig. Der Dichter hätte besser gethan, sich auf seine Schelmenromane und moralischen Novellen zu beschränken, in welchen solche Ingredienzien zu besserer Wirkung gelangen. Und selbst in diesen war er nur ein Modeschriftsteller seiner Zeit, was die Vergessenheit beweist, welcher fast alle seine Werke anheimgefallen sind.

Alonso de Castillo Solórzano.

Dieser Dichter, obgleich etwa zehn Jahre jünger als Salas Barbadillo (er muss circa 1590 geboren sein), soll gleich hier eine kurze Besprechung finden, da er seinem Vorgänger in vielen Stücken gleicht. Wie dieser, hatte er mit widrigen Glücksumständen zu kämpfen, wie dieser, schrieb er eine grosse Anzahl jetzt vergessener Werke erzählender Art, wie dieser, muss er unter die Modeschriftsteller seiner Zeit gerechnet werden. Auch seine dramatischen Arbeiten bewegen sich in ähnlichen Bahnen, und es mag hier besondere Erwähnung finden, dass beide Dichter schon Beispiele der später so beliebten Zaubercomödien aufweisen, Salas in „Victo-

RIA DE ESPAÑA Y FRANCIA", Castillo in „LOS ENCANTOS DE BRETAÑA". Besser bekannt sind jedoch unsers Dichters Figuron-Comödien, Stücke mit einer possenhaften Hauptfigur, deren Ausmalung den Hauptreiz der Darstellung bildet. Diese Art Comödien, welche naturgemäss weniger künstlerischen Werth hat, vermochte sich indessen glücklicherweise erst später wirklich einzubürgern.

Der Comödie „EL MAYORAZGO FIGURA" liegt folgender Gedanke zu Grunde. Ein armer Caballero, welcher gerade eine reiche Erbschaft gemacht hat, will die Treue seiner Geliebten dadurch prüfen, dass er vorgibt, diese Erbschaft sei nicht ihm, sondern einem Vetter zugefallen. Er verkleidet einen seiner Lakaien in lächerlicher Weise als den vorgeblichen Erben und muss zu seiner Enttäuschung erfahren, dass die Geliebte den absurden Pseudo-Majoratsherrn zum Gemahl begehrt und ihm selbst den Abschied gibt. Nun reicht er seine Hand einer andern Dame, welche sich uneigennützig um seine Liebe beworben hat und beschämt die Ungetreue durch Aufklärung des wahren Sachverhalts.

„EL MARQUÉS DEL CIGARRAL" hat die Ehre gehabt, im dritten Bande der Comödien von Moreto als dessen Werk gedruckt zu werden, gehört aber jedenfalls unserm Dichter, da es sowohl in seinem Buche „*Fiestas del Jardin*", Valencia 1634, als auch unter seinem Namen im 46. Bande der „*Escogidas*" veröffentlicht worden ist. Der Titelheld ist ein halber Narr, an welchem Kaiser Karl V. einigen Geschmack gefunden und ihn scherzweise mit dem Titel eines „Verwandten" angeredet hatte. Dies hat das Gehirn des armen Thoren derart in Verwirrung gebracht, dass er sich als grossen Herrn betrachtet und als solcher von seiner Umgebung unter der Larve anscheinenden Ernstes aufs schlimmste gehänselt wird. In diesem Stücke, wie in „EL MAYORAZGO FIGURA", spielt natürlich das rein Possenhafte eine grössere Rolle, als es mit einer würdigen Auffassung der dramatischen Kunst verträglich ist. Zu einer Leistung wahrhaft dichterischen Schwungs hat es Castillo ebenso wenig wie Salas gebracht, und die geringe Beachtung, welche beide bei der Nachwelt gefunden haben, erscheint deshalb erklärlich genug.

Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza.

Wenn wir gesagt haben, dass Salas Barbadillo und Castillo Solórzano Modeschriftsteller waren und von der Nachwelt vergessen worden sind, so darf man von Alarcon das Gegentheil behaupten. Von der Mitwelt nicht nach Gebühr gewürdigt und sogar oft bitter angefeindet, ist sein Ruhm bis auf die neueste Zeit stetig gewachsen, und wenn Corneille's bekannter Ausspruch, er würde gern zwei seiner besten Stücke dafür geben, Verfasser der „VERDAD SOSPECHOSA" zu sein, früher als übermässige Bescheidenheit gegolten haben mag, so gibt es jetzt schwerlich mehr einen nichtfranzösischen Kunstkritiker, der ihn nicht als durchaus zutreffend bezeichnen wird.

Ueber den Lebenslauf unsers Dichters waren nur sehr nothdürftige Notizen vorhanden, bis Don Luis Fernandez-Guerra y Orbe in seinem interessanten Werke „*Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza*" (Madrid 1871) durch Veröffentlichung mehrerer neuaufgefundener wichtiger Documente, begleitet von seinen geistreichen, wenn auch etwas phantasievollen Commentaren, ein sehr erwünschtes Licht über diesen dunkeln literarischen Punkt verbreitete. Fassen wir das früher Bekannte mit dem neu Entdeckten kurz zusammen, so ergibt sich etwa folgender Lebensabriss unsers Dichters. Don Juan stammte aus angesehener Familie und wurde etwa 1580 zu Mexico geboren. Sein Vater beschäftigte sich mit Bergbau in dem etwa 22 Meilen von Mexico entfernten Minenorte Tasco. Der talentvolle Knabe wird seine ersten Kenntnisse in einem Stifte der Hauptstadt, seine weitere Ausbildung auf deren Universität gewonnen haben. Anfang 1600 begab er sich nach Spanien, setzte seine Studien in dem berühmten Salamanca fort und erhielt auf dieser Hochschule schon am 25. October 1600 den Grad eines Baccalaureus des Kirchenrechts, im August 1602 denjenigen eines Baccalaureus der weltlichen Rechte. Im Jahre 1606 finden wir ihn zu Sevilla, wo er als Anwalt am königlichen Obergerichtshof prakticirte. Er kehrte 1608 nach Mexico zurück und erwarb sich dort am 21. Februar 1609 den Grad eines Licentiaten der weltlichen Rechte. Dass ihm vorher in Spanien der Titel eines Licentiaten des Kirchenrechts zuerkannt wurde, erhellt zwar nicht aus Documenten, wohl aber mit annähernder Sicherheit

aus der Ueberschrift: „Del licenciado Juan Ruiz de Alarcon, natural de Méjico“ eines dem Buche des Marquis von Careaga „*Desengaño de fortuna*“ vorgedruckten Lobgedichts. Das Buch wurde zwar erst 1611 in Barcelona veröffentlicht, aber seine Widmung an Don Rodrigo Calderon datirt schon vom 15. Mai 1607. — In seiner Vaterstadt scheint Alarcon bedeutenden Ansehens genossen zu haben, denn er bekleidete dort längere Zeit den Posten eines stellvertretenden Corregidors. Im Jahre 1611 schiffte er sich mit seinem Gönner, dem Vicekönig Don Luis de Velasco, Marquis von Salinas, abermals, und zwar zum letzten male, nach Spanien ein. Am 15. October ging die Flotte in San Lúcar vor Anker. Unser Don Juan begab sich mit Don Luis nach Madrid und lebte dort unter der Aegide dieses Magnaten bis zu dessen am 7. September 1617 erfolgten Tode. Von diesem Zeitpunkte an war er genöthigt, auf eigenen Füssen zu stehen, und es ist wahrscheinlich, dass zu den literarischen Zänkereien, die ihm bisher das Leben verbittert hatten, auch materielle Sorgen traten. Diesen möglichst vorzubeugen, war er schon seit seiner Ankunft in der Hauptstadt bestrebt gewesen, indem er fortwährende Anstrengungen machte, ein seinen juristischen Kenntnissen entsprechendes Regierungsamt zu erhalten. Dieses Ziel seiner Bemühungen erreichte er endlich durch die Fürsprache eines hohen Gönners, des Don Ramiro Nuñez Felipez de Guzman, Schwiegersohn des allmächtigen Günstlings Don Gaspar de Guzman, Herzog von Olivares. Am 17. Juni 1626 wurde er zum überzähligen vortragenden Rath im königlichen Rath für Neuspanien ernannt, und am 13. Juni 1633 verwandelte sich diese provisorische Stellung infolge einer eintretenden Vacanz in eine definitive. Die mit dem erstrebten Posten verbundene Ueberhäufung mit Geschäften hinderte ihn jedoch nicht allein, die Dichtkunst weiter zu pflegen, sondern untergrub auch seine ohnehin schwächliche Gesundheit. Er starb am 4. August 1639, nachdem ihm besonders die beiden letzten Jahre durch Krankheit sehr verkümmert worden waren.

Falls sich der Dichter in „Las paredes oyen“ als Don Juan de Mendoza selbst geschildert hat, so dürfen wir annehmen, dass sein Charakter ein edler und sanfter, sein Aeusseres dagegen ein unvortheilhaftes gewesen ist. Er war

verwachsen und sein Höcker diente dem Spotte seiner Zeitgenossen beständig als Zielscheibe. Besonders Don Francisco de Quevedo Villegas hat sich aufs unbarmherzigste darüber lustig gemacht. Aber auch einigen seiner literarischen Schöpfungen wurde der gleiche Hohn zutheil, und es gibt schwerlich eine kränkendere Satire als die bekannten dreizehn „Décimas" berühmter Dichter (worunter Góngora, Lope de Vega, Quevedo, Antonio de Mendoza, Montalvan, Luis Velez, Tellez u. s. w.) auf eine poetische Schilderung der Festlichkeiten, welche am 21. August 1623 dem Prinzen von Wales (nachmals Karl I. von England) während dessen abenteuerlicher spanischer Brautfahrt gegeben wurden. Alarcon wurde vom Herzog von Cea beauftragt, diese Schilderung zu liefern, und da der Termin dafür wahrscheinlich kurz angesetzt und er selbst ein langsamer Arbeiter war, so verfertigte er das verlangte Gedicht unter Beihülfe von vier andern Dichtern. Die Flickarbeit fiel unglücklich aus und bot seinen Anfeindern eine prächtige Handhabe zur Aussprache ihrer Gesinnungen. So sagt Góngora:

„Werde doch Schneider bei den königlichen Festlichkeiten, statt Dichter, wenn du bei der Anfertigung von Octaven, wie bei derjenigen von Livreen, Handwerksgesellen brauchst. Du schmückst dich mit fremden Federn und willst als Krähe die Zwillingsschalen, welche du vorn und hinten trägst (den Buckel) verleugnen. Indessen warst du immer eine Schildkröte und wirst auch stets eine solche bleiben."

Die Qualification als Schildkröte bezieht sich offenbar nicht allein auf Alarcon's Höcker, sondern auch auf seine Langsamkeit im Arbeiten. Allzu ernst darf man indessen diese Satiren nicht nehmen; dieselben sind ganz in der Art der damals üblichen „Vejámenes", in welchen die beliebtesten Dichter auf das unbarmherzigste durchgehechelt wurden. Um ein Beispiel anzuführen, verweisen wir auf das berühmte „Vejámen" Don Gerónimo Cáncer's in dessen *„Obras"*.

Dass indessen auch die Zuhörerschaft unserm Dichter zu schaffen machte, beweist eine Stelle in dem ungemein seltenen ersten Bande der Werke Don Sebast. Francisco de Medrano's (Mailand 1641). Dieselbe findet sich Seite 32 und lautet:

„Tengo aceite de Antecristos" (statt *„Anticristo"*).

Der Herausgeber des Buchs, Don Alonso de Castillo Solórzano, hat zur Erklärung folgende Anmerkung beigesetzt: *„Alude á un azeyte de muy mal olor, que hecharon en una comedia del Antecristo de D. Juan de Alarcon sus emulos, porque no se acauara.“*

Hieraus erhellt, dass während der Vorstellung von Alarcon's „El Anticristo“ die Widersacher des Dichters eine übelriechende Essenz umhersprengten, um die Aufführung zu unterbrechen. Wie empfindlich Alarcon gegen diese Nichtschätzung seiner Schöpfungen seitens des Volkes war, geht aus seiner Ansprache an dasselbe vor dem ersten Bande seiner Comödien hervor. Dieselbe lautet:

„Der Verfasser an den Pöbel.“

„Mit dir spreche ich, du wildes Thier, denn mit dem Adel ist dies unnöthig, da sich dieser selbst bessere Vorschriften gibt, als ich es zu thun vermöchte. Hier hast du diese Comödien, behandle sie, wie du es zu thun pflegst: nicht wie es richtig ist, sondern wie es dir gefällt, denn mit Verachtung und ohne Furcht sehen sie auf dich herab, als solche, welche schon die Gefahr deines Zischens überstanden haben und jetzt nur noch diejenige deiner Staubwinkel erdulden können. Wenn sie dir misfallen, so werde ich mich freuen, daraus zu ersehen, dass sie gut sind; im gegentheiligen Falle werde ich für die Erkenntniss, dass sie es nicht sind, durch den Gedanken, sie werden dich dein Geld kosten, gerächt sein.“

Prüfen wir nun an der Hand einer Einzelbesprechung seiner Stücke, wie der Dichter dieses stolze Selbstvertrauen vor der Nachwelt gerechtfertigt hat.

„Los favores del mundo.“ — Garci Ruiz de Alarcon kommt nach Madrid, um sich wegen eines Schimpfs zu rächen, den er von Don Juan de Luna, Günstling des Prinzen Enrique, erlitten hat. Ein Duell findet statt, und der Beleidigte ist im Begriff, seinen Gegner zu tödten, als dieser die Jungfrau Maria anruft. Garci Ruiz schenkt ihm deshalb das Leben, und Don Juan's Dankbarkeit bewirkt, dass diese edle Gesinnung durch die Gunst des Prinzen belohnt wird. Da indessen Garci Ruiz eine heftige Leidenschaft für Anarda, die Angebetete seines prinzlichen Gönners, fasst, muss er die Wandlungen menschlichen Glücks mehrmals durchkosten.

Schliesslich trägt er indessen die Hand der Geliebten davon, obgleich Julia, Anarda's Muhme, die Pläne der Liebenden mehrmals durchkreuzt und der Prinz selbst nicht sehr entzückt von der Lösung ist. — Das Stück ist schön disponirt, hat würdige Sprache, edle Charaktere und macht im ganzen einen wahrhaft erquicklichen Eindruck.

„La industria y la suerte" ist eins der unbedeutenden Intriguenstücke unsers Dichters.

In „Las paredes oyen" hat sich Alarcon in der Figur Don Juan de Mendoza's offenbar selbst schildern wollen. Trotz seiner körperlichen Gebrechen erringt hier der Held durch standhafte Liebe, edle Gesinnungen und Aeusserungen die Zuneigung und Hand einer schönen Witwe, welche sich vorher für einen schmucken, aber lästerzüngigen Caballero interessirt hatte. Die Handlung ist etwas dürftig und durch unnöthig häufigen Scenenwechsel zerstückt, dafür entschädigt aber reichlich der Adel und die Gedankentiefe der Diction.

„El semejante á sí mismo." Tritt in dem vorher besprochenen Drama eine musterhafte Beobachtung der Regeln künstlerischer Sittlichkeit hervor, so ist in vorliegendem Stücke das Gegentheil der Fall, ein neuer Beweis, welche proteusartigen Geschöpfe die altspanischen Dramatiker sind. Der Grundgedanke ist interessant genug. Don Juan de Castro soll von seinem Vater behufs Ordnung einer Erbschaftsangelegenheit nach Peru gesandt werden. Da er jedoch für seine Muhme Doña Ana eine heftige Neigung hegt und eine so lange Abwesenheit ihm deshalb unerträglich dünkt, verfällt er auf die List, anscheinend abzureisen und in der Rolle eines auswärtigen Vetters wiederzuerscheinen. Um diese Täuschung vorzubereiten, sprengt er nicht allein vorher seine auffallende Aehnlichkeit mit diesem Vetter aus, sondern lässt sogar sein eigenes Bildniss als dasjenige des Vetters an seinen Vater schicken. Ein Freund soll statt seiner die Reise nach Peru machen, um die dortigen Geschäfte zu erledigen. Der Betrug gelingt, aber Don Juan ist ein „Curioso impertinente", wie er in dem Stücke selbst genannt wird. Statt seine Geliebte in das Geheimniss einzuweihen, will er versuchen, ob sie den Werbungen seines Ebenbildes widerstehen kann. Der spanischen Redensart gemäss, man solle Weiber und Schwerter nicht unnöthigerweise auf die Probe setzen, unterliegt Doña

Ana, und das Unmoralische liegt darin, dass sie am Schlusse mit fremder Beihülfe dem rasenden Geliebten aufbindet, sie habe seine Verstellung durchschaut und sich nur deshalb ergeben. Ebenfalls moralisch recht schwach ist die Julia des Stücks, welche sich plötzlich in den nach Peru reisenden Freund Don Juan's verliebt und dann bei Wiederauftauchen eines ältern Liebhabers sofort zu dem letztern zurückkehrt. Alles dies sieht eher Tirso als unserm Alarcon ähnlich.

„La cueva de Salamanca" ist ein Zauberstück, welches wohl auf den Pöbel berechnet war und kaum im Lichte der oben mitgetheilten stolzen Ansprache des Dichters an eben diesen Pöbel betrachtet werden darf. Die Handlung ist schwankend und zerstückt. Dass, wie wir schon bei Gelegenheit bemerkt haben, der Glaube an Magie im siebzehnten Jahrhundert auch von erleuchteten Geistern getheilt wurde, geht aus der offenbar ernst gemeinten Behauptung unsers Dichters, die Handlung beruhe auf Wahrheit, deutlich hervor. —

Das Gleiche versichert Alarcon am Schlusse der Comödie „La prueba de las promesas", welche ebenfalls zu den Zauberstücken gerechnet werden muss. Sie ist indessen bei weitem besser gearbeitet und gehört zu den wirklich schönen Dramen unsers Dichters. Der Stoff ist in sehr freier Weise dem bekannten Buche des Infanten Don Juan Manuel, „*El conde Lucanor*" (Ejemplo IX der Ausgabe von Don Pascual de Gayangos im 51. Bande der Rivadeneyra-Bibliothek), entnommen und soll hier in Kürze angegeben werden. Don Illan, ein toledanischer Edelmann, welcher Magie studirt hat, wünscht — um eine Familienfehde zu beendigen — seine Tochter Blanca mit dem Haupte der Gegenpartei, Don Enrique de Vargas, zu vermählen. Doña Blanca aber liebt Don Juan de Ribera, einen Anverwandten des Marquis von Tarifa. Dies bemerkt Don Illan und beschliesst, Don Juan, welcher ihm alle möglichen Versprechungen macht, durch Magie zu prüfen. In dem kurzen Augenblick, in welchem Don Juan in Don Illan's Studirzimmer auf das Satteln eines Pferdes wartet, wird ihm ein langer Zeitraum mit folgenden Begebenheiten vorgespiegelt. Durch eine Reihe unerwarteter Todesfälle wird er Marquis von Tarifa und bald darauf Günstling des Königs. Sein Glück bläst ihn derart auf, dass er nicht mehr um die Hand, sondern nur noch um die freie Liebe

Blanca's wirbt und Don Illan zu wiederholten malen die bescheidensten Gesuche abschlägt. Als er auf dem Höhepunkt seiner Ueberhebung angekommen ist, lässt Don Illan die ganze Gaukelei verschwinden, Don Juan entfernt sich beschämt, Doña Blanca ist von ihrer Leidenschaft für ihn geheilt und reicht Don Enrique die Hand. — Nachbildungen dieses Dramas sind: „La piedra filosofal" von Bances Cándamo und „Don Juan de Espina en Milan" von Cañizares.

„La manganilla de Melilla" führt uns auf den richtigern Boden für die Zauberei, nach Afrika. Hier ist der Magier ein Morabit, welcher aber aus Absicht oder Unwissenheit so unglücklich für die Mauren operirt, dass er für ein Werkzeug des Christengottes gelten darf. Die Handlung dreht sich um einen maurischen Angriff auf die spanische Festung Melilla, welcher glänzend abgeschlagen wird. — In Gallardo's *„Ensayo de una bibl. esp."* findet sich unter No. 924 (Bd. I, Col. 950) die Beschreibung einer Flugschrift aus dem 16. Jahrhundert, welche möglicherweise Alarcon die Anregung zu dem Stück gegeben hat.

„Mudarse por mejorarse" ist ein nettes, aber nicht hervorragendes Lustspiel, dessen Fabel kaum ausgiebig genug für drei Acte erscheint. Es behandelt die Geschichte eines etwas wetterwendischen Caballeros, Don García, welcher — auf dem Punkte, sich mit einer schönen jungen Witwe zu vermählen — eine Verwandte derselben sieht, welche ihm besser gefällt. Obgleich diese den ausgesprochenen Grundsatz ihres neuen Anbeters, das Gute für das Bessere im Stich zu lassen, einigermaassen bedenklich findet, erwidert sie seine Neigung in mässiger Weise, bis einer ihrer Verwandten, ein Marquis, sich in sie verliebt und schliesslich um ihre Hand anhält. Nun macht sie eine Schwenkung zu Gunsten des „Bessern" und schlägt die Vorwürfe Don García's mit seiner eigenen Waffe ab. — Es sei beiläufig bemerkt, dass das gleichnamige Lustspiel Fernando de Zárate's gänzlich verschieden von dem Alarcon'schen ist.

„Todo es ventura" behandelt die Geschichte eines Hidalgos, welchem alles zum Guten ausschlägt. Die Illustration dieses Erfahrungssatzes ist jedoch Tellez in dessen „Ventura te dé Dios, hijo" bei weitem besser gelungen. Alarcon zeigt sich hier nüchterner als sein farbenreicher Zeitgenosse.

„El desdichado en fingir" hat Alarcon selbst später

in „Quién engaña más á quién“ umgearbeitet. Von den Worten des ersten Stücks ist wenig stehen geblieben, die Handlung dagegen ist — abgesehen von einigen Weglassungen und einer feinern Zuspitzung der Katastrophe — die gleiche. Der Hauptknotenpunkt der Intrigue besteht in Folgendem. Eine Dame, Doña Elena, wird von dem Herzog von Mailand geliebt und ist dadurch verhindert, ihrem Geliebten Don Diego die Hand zu reichen. Um denselben in der Zwischenzeit ungestört sehen zu können, ersinnt sie die List, ihn als ihren seit zwanzig Jahren in Lima weilenden Bruder in das Haus ihres Vaters einzuführen. Da letzterer aus Altersschwäche beinahe blind ist, so hat der Plan alle Aussicht auf Gelingen. Hier kommt aber der verhängnissvolle Theaterbrief dazwischen. Elena hat trotz kurzer mündlicher Besprechung mit Don Diego, die Einzelheiten ihres Plans in einem Schreiben wiederholt und dasselbe nächtlicherweile vom Balkon herabgeworfen. Dieses gefährliche Schriftstück findet ein Nebenbuhler Don Diego's, beschliesst, ihm mit der gleichen List zuvorzukommen und setzt diesen kühnen Anschlag mit Erfolg ins Werk. Es lässt sich leicht ermessen, welche komischen Situationen durch das Zusammenstossen der zwei falschen Brüder, sowie dadurch entstehen, dass die überlistete Elena selbst glaubt, der eine der Betrüger sei ihr wirklicher Bruder. Dass eine solche Intrigue — was Wahrscheinlichkeit angeht — auf sehr schwachen Füssen steht, ist keine Frage, denn sie setzt nicht allein eine Halbblindheit des Vaters Elena's, sondern auch der letztern und halb Mailands voraus, aber unterhaltend ist sie in hohem Grade. Eine noch schiefere Rolle als Julia in „El semejante á sí mismo“ spielt hier die schöne Lucrecia.

„Los empeños de un engaño“ schildert in wenig origineller Weise die Verwirrungen, welche daraus entstehen, dass ein Caballero — um seine Liebe zu einer Dame zu verbergen — vorgibt, einer andern, im gleichen Hause wohnenden Schönen den Hof zu machen.

„La amistad castigada“ muss, der paradoxen Katastrophe halber, etwas ausführlicher besprochen werden. Dionysius II., König von Sicilien, liebt seine Nichte Aurora, kann sich aber nicht mit ihr vermählen, da er sich aus gewissen Rücksichten mit einer karthaginensischen Fürstin verlobt hat. Um Aurora's Vater Dion, die Stütze seines Throns, zu täu-

schen, gibt er bei diesem auf den Rath seines Günstlings Filipo vor, er wolle die zweifelhafte Treue der Sicilianer auf eine Probe stellen, indem er sich gegen ihn (Dion) beleidigend benehme; er möge alsdann den Unzufriedenen spielen und auf diese Weise erfahren, wer der Regierung feindlich gesinnt sei. Der Hauptplan des Tyrannen ist natürlich, seine Anschläge auf Aurora mit Verstellung entschuldigen zu können, falls Dion etwas davon erfahre. Den Vermittler bei Aurora für den König soll Filipo machen; dieser aber verliebt sich selbst in sie und findet bei ihr Gegenneigung, trotzdem sie vorher ihre Hand einem andern Edelmanne, Ricardo, zugesagt hatte. Der König, welcher unter diesen Umständen mit seinen Liebeswerbungen scheitert, will Zuflucht zur Gewalt nehmen und besticht einen Diener Aurora's, ihn in deren Haus einzulassen, während Dion der angeblich auf der Herreise befindlichen neuen Königin entgegengesandt wird. Filipo aber, nachdem er bei Dion um Aurora's Hand angehalten, enthüllt diesem des Königs Pläne. Der aufgebrachte Vater versammelt die Grossen des Reichs, welche Zeugen von des Königs beabsichtigtem Verbrechen werden und ihn deshalb tödten wollen. Auf Fürbitte Aurora's wird er indessen nur des Reichs verlustig erklärt, während Dion den Thron besteigt. Dieser übt nun folgende eigenthümliche Gerechtigkeit. Er straft seinen Freund Filipo (la amistad castigada), indem er ihn verbannt, belohnt Ricardo, der zu dem Tyrannen gehalten, mit der Hand Aurora's und beschenkt den schurkischen Diener, welcher sich von Dionysius zum Oeffnen der Hausthüre Aurora's hatte bestechen lassen. Diese Gerechtigkeit wird natürlich auf den Grundsatz gepfropft, dass derjenige, welcher den alten Herrn verrathen habe, auch für den neuen nicht passe, aber dies ist doch angesichts der Verbrechen des Dionysius eine haarsträubende Verdrehung aller moralischen Begriffe; bildlich ausgedrückt, hat der Dichter aus einem Arzneimittel durch übertriebene Anwendung ein Gift gemacht. — Der vorgeschobene Plan des Königs, durch beleidigendes Benehmen gegen Dion die sicilianischen Unzufriedenen ausfindig machen zu wollen, erinnert an „Cautela contra cautela“ und mag als weiteres Indicium für die zweifelhaften Eigenthumsrechte Alarcon's an letzterm Stücke betrachtet werden.

„La verdad sospechosa.“ — Don García, der zweite

Sohn eines angesehenen Edelmanns, Don Beltran, hat bisher in Salamanca studirt, wird aber nach Madrid berufen, als er durch den Tod seines Bruders Majoratsherr wird. In Begleitung seines bisherigen Hofmeisters kommt er in dem Hause seines Vaters an, und letzterer hat nichts Eiligeres zu thun, als sich bei diesem Erzieher über den Charakter seines Sohnes zu erkundigen. Zu seinem grössten Entsetzen muss er hören, dass García dem Lügen ergeben ist. Er nimmt sich deshalb vor, ihn eiligst standesgemäss zu vermählen, ehe diese Untugend in Madrid bekannt wird. — Unterdessen sieht sich García in der Hauptstadt um und verliebt sich beim ersten Anblick in Doña Jacinta Pacheco, eine vornehme Dame, welche in Begleitung ihrer Freundin Doña Lucrecia de Luna in der Equipage der letztern an einem Kaufladen anfährt. Der galante García naht sich, macht Jacinta sofort eine Liebeserklärung, stellt ihr nach spanischer Sitte den Inhalt des Ladens zur Verfügung und verfällt in sein Lieblingslaster des Lügens, indem er vorgibt, er sei ein Peruaner, der sie bereits seit einem Jahre anbete. Jacinta, deren Verehrer Don Juan schon lange auf ein Alcántara-Ordenskleid wartet und sich bis zu dessen Erlangung bei ihrem Vater nicht vorzustellen wagt, fühlt einige Neigung zu dem schmucken Fremden und lässt ihn dies nicht undeutlich merken. García ist ganz entzückt und erkundigt sich durch seinen Diener bei dem Kutscher nach dem Namen der „Schönsten unter den beiden Damen“. Der Gefragte hält seine Herrin, Doña Lucrecia de Luna, hierfür und antwortet demgemäss. Da dem heissblütigen Don García gar nicht der Gedanke kommt, dass irgend jemandem eine Andere schöner erscheinen könne als seine neue Flamme, so ist er fest überzeugt, deren Name sei Doña Lucrecia de Luna. Hieraus entspringt seine spätere Enttäuschung, denn sein Vater hat gerade Doña Jacinta Pacheco als Gemahlin für ihn ins Auge gefasst, mit ihr hierüber gesprochen und vereinbart, dass er mit dem vorgeschlagenen Bräutigam nachmittags an ihrem Fenster vorbeireiten wolle. Als dies geschieht, sieht Jacinta, dass der angebliche Peruaner und García dieselbe Person sind. Obgleich ihr dessen Unaufrichtigkeit nicht recht gefällt, bewirkt doch seine schmucke Figur, dass sie ihn durch ein Briefchen an Lucrecia's Balkon bestellen lässt, um ihn in längerer Unterhaltung näher

kennen zu lernen, ohne sich selbst zu compromittiren. Dieser Umstand muss natürlich García in seiner Täuschung bestärken, dass Jacinta Lucrecia sei. Die nun erfolgende Unterredung am Balkon wird in doppelter Hinsicht eine höchst unklare und verwickelte für die betheiligten Personen. Erstens redet García die mit ihm sprechende Jacinta stets mit „Lucrecia“ an; zweitens hat unterdessen Don Beltran seinem Sohne den Heirathsplan mit Jacinta mitgetheilt, und dieser — von seiner falschen Vorstellung ausgehend, Jacinta sei Lucrecia — den Vorschlag durch die Lüge beiseitegeschoben, er sei bereits in Salamanca vermählt, was Don Beltran seinerseits Jacinta mitgetheilt hat. Letztere weiss nun gar nicht, was sie glauben oder nicht glauben soll. Da García dies deutlich heraushört, macht er ihr am nächsten Tage einen schriftlichen Vermählungsantrag, adressirt denselben aber natürlich an „Doña Lucrecia de Luna“. Die wirkliche Trägerin dieses Namens fühlt sich geschmeichelt und durchaus nicht abgeneigt, den schmucken Majoratsherrn zu erhören, besonders als sich bei einem Stelldichein in der Kirche durch allerlei Misverständnisse García's Irrthum immer noch nicht aufklärt. Die weitere Entwickelung der Situation erfolgt, als Don García auf den Vorhalt seines Vaters, er habe ihn mit der Vermählungsgeschichte von Salamanca hinters Licht geführt, gesteht, er habe dies aus Liebe für „Lucrecia“ gethan. Darauf hin hält Don Beltran für García um die Hand der wirklichen Lucrecia bei deren Vater an, was natürlich den Irrthum des Flunkerers endlich an den Tag bringt. Niemand schenkt aber seinen diesbezüglichen Erklärungen Glauben, und er wird gezwungen, der ungeliebten wahren Lucrecia die Hand zu reichen. Don Juan hat inzwischen sein Ordenskleid und die Hand Jacinta's erhalten.

Das Köstlichste an dieser ausgezeichneten Comödie ist, dass das einzig Wahre an García, seine wirklich unwandelbare Liebe zu Jacinta, durch das Schicksal, welches seinen Flunkereien ungünstige Wendungen gibt, ebenfalls zur Lüge gestempelt wird. Die Handlung ist ebenso interessant als gut geführt, die Sprache rein und fliessend. Jeder der Charaktere ist an sich ein kleines Meisterstück. Der ritterliche García, dessen Laster des Lügens nur der intellectuellen Befriedigung entspringt, die Gebilde seiner Phantasie von An-

dern geglaubt und bewundert zu sehen; der rechtliche Don Beltran, dessen grösste Abneigung das Lügen ist, und welcher seinem Sohne deshalb in demselben Augenblicke die grössten Lügen glaubt, als er ihm die Abscheulichkeit dieses Lasters vorhält; die natürlichen Schwankungen und Eifersüchteleien der beiden Damen, hervorgerufen durch die Unklarheit und Unglaubwürdigkeit Don García's: alles dies ist dem Leben abgelauscht und in bewusst-künstlerische Form gegossen. Von Einzelheiten ist die ebenso geistreiche und schwungvolle als lügenhafte Erzählung des Festes hervorzuheben, welches Don García im Wäldchen des Manzanares gegeben haben will. Schon diese eine Comödie würde Alarcon einen Platz unter den Dramatikern ersten Ranges sichern.

„Ganar amigos" („Lo que mucho vale, mucho cuesta") ist ein sowohl in Anlage als in Gesinnungen hochbedeutendes Drama. Die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet, derjenige des Marquis Fadrique ist wahrhaft wohlthuend. Durch Herzensgüte, unverbrüchliches Worthalten, Wohlthaten an seinen Neidern und Feinden, erscheint er als wahrer „Ritter ohne Furcht und Tadel", und die Verfolgungen, welchen er schuldlos ausgesetzt ist, endigen deshalb mit seinem vollständigen Triumphe. — Auf welche Art das Stück unter dem Titel „Amor, pleito y desafío" in den von Lope de Vega's Schwiegersohn herausgegebenen 22. Band der Comödien des Altmeisters gerathen konnte, ist ein bis jetzt unaufgelöstes literarisches Räthsel. Vielleicht ist ein Manuscript des Stücks einfach in Lope's Schreibtisch gefunden worden, aber Usateguí musste doch die Handschrift seines Schwiegervaters kennen, und es lässt sich deshalb nur annehmen, er habe es für die Abschrift eines Dramas desselben gehalten.

„El tejedor de Segovia." Von diesem Drama sind zwei Theile vorhanden, welche — der Fabel nach — organisch zusammenhängen, in der Behandlung aber so verschieden sind, dass sie kaum von einem und demselben Dichter herrühren können. Der erste Theil hat eine wahrhaft ungeschlachte Fülle von Handlung und eine oft cultistische Sprache, zwei Fehler, welche man Alarcon entschieden nicht vorwerfen kann. Der sogenannte zweite Theil findet sich im zweiten Bande der Comödien unsers Dichters unter dem einfachen Titel „El tejedor de Segovia", lässt also einen ersten

Theil von Alarcon nicht voraussetzen. Die einzige Hypothese, welche man für die Autorschaft beider Stücke seitens unsers Dichters ins Feld führen könnte, wäre vielleicht diejenige, dass der erste Theil ein Jugendwerk desselben sein dürfte, dessen er sich später geschämt und es deshalb nicht anerkannt hätte. Der Verfasser dieser Literaturgeschichte besitzt einen ganz alten Druck beider Theile, in welchem dieselben Calderon zugeschrieben werden, was indessen sicher auf einer absichtlichen Fälschung des Verlegers beruht. Wie dem auch sei, so glauben wir, uns hier nur mit dem sogenannten zweiten Theile beschäftigen zu sollen. — Der Held des Dramas ist ein Edelmann, Don Fernando, welcher fälschlicherweise des Landesverraths beschuldigt ist und sich deshalb in der Verkleidung eines Webers in Segovia aufhält. Hier stellt der Graf Julian der Gattin des vermeintlichen Handwerkers nach, dieser gebraucht die Waffen, soll verhaftet werden, flieht aber mit einigen Kameraden in das Gebirge und führt dort ein Banditenleben. Durch Verrath wird er ergriffen, befreit sich aber durch das heroische Mittel, die seine Hände fesselnden Stricke an einem Lichte zu verbrennen. Später tödtet er den Grafen im Zweikampf und erscheint alsdann mit seinen Genossen gerade zu rechter Zeit, um eine Niederlage des Königs Alfonso gegen die Mauren in einen Sieg zu verwandeln. Er entdeckt sich, seine Unschuld an dem ihm früher zur Last gelegten Landesverrath wird erwiesen, und er erhält Verzeihung für die seitherigen Vergehen, zu welchen ihn Nothwendigkeit und Ehrgefühl getrieben haben. Die gewaltsamen Thaten des herculischen Don Fernando erinnern an die spätern Guapo-Stücke.

„Los pechos privilegiados“ (Nunca mucho costó poco). Hat uns Alarcon im vorhergehenden Drama einen herculischen Mann vorgeführt, so macht er uns jetzt mit einem Mannweib bekannt, der frühern Amme des Grafen von Villa Gomez, welcher König Alfons von Leon am Schlusse das Privileg bewilligt, dass alle zukünftigen Ammen derer von Villa Gomez des Adels theilhaftig sein sollen. Das Stück, welches im übrigen den oft wiederholten Stoff der Werbungen eines Königs um eine vornehme Dame behandelt, deren Besitz er aber erst durch Vermählung erlangen kann, ist folgerichtig geführt, Sprache und Charakterzeichnung sind gleich vorzüg-

lich. Es steht auf dem Boden der vaterländischen Geschichte, und auf diesem haben die altspanischen Dramatiker stets das Beste geleistet.

„La crueldad por el honor." Auch diesem Drama dürfen die Lobsprüche, welche dem vorherbesprochenen gebühren, in vollem Maasse gezollt werden. Es steht ebenfalls auf vaterländisch historischem Boden, ist edel und gross gedacht und vermöge seiner Tragik noch packender. Die tragische Schuld des Helden, Nuño Aulaga, besteht darin, dass er seine täuschende Aehnlichkeit mit dem in der Schlacht bei Fraga gefallenen König Alfonso „el batallador" von Aragon dazu benutzt, um die Regierung des Landes an sich zu reissen. Der Betrug wird nach einiger Zeit entdeckt, Nuño eingekerkert und zum Tode verurtheilt. Don Sancho, sein vermeintlicher Sohn, der ihm schon aus Loyalität mit den Waffen gegenübergestanden hatte, besucht ihn im Kerker und erdolcht ihn auf seinen ausdrücklichen Wunsch, um ihn vor dem entehrenden Tode durch Hängen zu bewahren. Das Greuelhafte dieses Ehrenmordes wird am Schlusse durch die Entdeckung gedämpft, dass Sancho die Frucht einer andern Liebe seiner Mutter kurz vor deren Vermählung ist, und der Sohn demnach nicht seine Hand mit dem Blute des leiblichen Vaters befleckt hat.

„No hay mal que por bien no venga" schliesst sich würdig den vorher besprochenen Dramen an. Der geschichtliche Kern dieses Stücks ist die geplante Erhebung des Kronprinzen Don García gegen seinen Vater, König Alfons III. von Leon, und die Vereitelung dieses Plans durch einen heruntergekommenen Cavalier in Verbindung mit einem ebenso originellen als grossherzigen Edelmanne. Der Gegensatz der beiden letztern, die Art, wie beide — der eine aus seinen lasterhaften Gesinnungen, der andere aus seiner egoistischen Trägheit — durch die Stimme der Ehre und Loyalität aufgerüttelt werden, ist echt dramatisch und eines grossen Dichters würdig. Zamora's Nachbildung des Stücks ist nur eine Verschlechterung des Originals.

„El exámen de maridos" ist ein bekanntes Lustspiel. Eine verwaiste Marquise, deren Vater ihr testamentarisch die grösste Vorsicht bei der Wahl eines Gatten anempfohlen hat („Antes que te cases, mira lo que haces"), glaubt dieser Vor-

schrift am besten dadurch zu genügen, dass sie jedem Cavalier von Rang die öffentliche Bewerbung um ihre Hand freistellt. Aus diesem Wettstreit geht schliesslich der Marquis Fadrique als Sieger hervor, nachdem die Ränke seiner frühern Verlobten, Doña Blanca, diese Lösung lange Zeit hinausgeschoben haben. — Die Handlung ist ebenso fein ausgedacht als durchgeführt, die Charaktere sind trefflich herausgebracht, die Sprache ist rein und melodisch. Die Achillesferse des Stücks ist der Umstand, dass ein edeldenkender Graf — Mitbewerber um die Marquise — in die Vermählung mit der falschen Blanca geradezu hineingetäuscht wird.

Ein ebenso geistreich erfundenes, als mit haarscharfer Logik durchgeführtes Drama ist „La culpa busca la pena y el agravio la venganza". Ein junger Cavalier, Don Sebastian de Sosa, wird von seinem Vater Don Antonio ohne Angabe eines Grundes und mit der Weisung, unter angenommenem Namen zu reisen, von Amerika nach Madrid berufen. In der Nähe letzterer Stadt knüpft er Bekanntschaft mit einem Don Fernando de Vasconcelos an. Dieser rettet ihm zweimal das Leben, nimmt ihn in Madrid in seinem Hause auf und stellt ihm seine Schwester Doña Ana vor, welche bei der ersten Begegnung das Herz Don Sebastian's gewinnt. Wie gross ist nun das Entsetzen des letztern, als er von seinem in Verkleidung nach Madrid gekommenen Vater erfährt, Don Fernando habe denselben im Wortwechsel durch einen Backenstreich beschimpft, und die Rache für diese Schmach sei der Grund seiner geheimnissvollen Berufung! Auf der einen Seite sein zweimaliger Lebensretter, sein Busenfreund, der Bruder seiner Angebeteten, auf der andern die beschimpften grauen Haare seines Vaters.... Der Unglückliche schwankt in seinen Entschlüssen hin und her, als ihn Don Fernando selbst aus dieser Klemme befreit, indem er ihn aus unbegründeter, aber anscheinend berechtigter Eifersucht zum Zweikampf fordert. Don Fernando fällt; Don Sebastian hat seinen Vater gerächt und ersetzt Doña Ana den Verlust des Bruders, indem er ihr als Gatte die Hand reicht.

„Quien mal anda, en mal acaba" ist, wie der Dichter versichert, auf eine wahre Thatsache gegründet; es ist ein Inquisitionsfall, der im Jahre 1600 vorgekommen sein soll und ein gutes Theil Leichtgläubigkeit voraussetzt. — Ein

Moriske, Ramon Ramirez, verliebt sich in Doña Aldonza, die schöne Braut eines Don Juan de Torres. Er ruft den Dämon an, und dieser verspricht ihm den Besitz der Angebeteten, wenn er ihn als Gott verehren wolle. Ramon geht in seiner Liebesraserei darauf ein und gelangt durch eine Reihe geistreich erfundener Intriguen auf den Punkt, Doña Aldonza die Hand zu reichen, als zwei Familiare der Inquisition erscheinen und ihn im Namen dieser Behörde verhaften. — Das Stück ist eins der ersten, nicht rein religiösen Dramen, in welchen der Dämon eine Intriguantenrolle spielt, und deshalb besonders beachtenswerth.

Wenig Glück hatten gewöhnlich die altspanischen Dramatiker mit Stoffen aus dem Alterthum, und so ist auch unsers Dichters Schauspiel „El dueño de las estrellas", welches die Geschichte Lykurg's behandelt, eine verfehlte Production. Der Ehrencodex der spanischen Cavaliere wird auf altgriechische Zustände übertragen, und diese ungriechische Albernheit geht so weit, dass Lykurg — als er den König von Kreta in dem Gemache seiner (Lykurg's) Braut überrascht — sich selbst tödtet, um nicht den König tödten zu müssen!

Ebenso verfehlt in seiner Art ist das Drama „El Anticristo", welches nicht mit Unrecht die Entrüstung der Zuhörerschaft erregte. Es behandelt das Auftreten des mit allen Lastern scheusslichster Art behafteten Antichrist, eines falschen Messias, welcher Christus durch seine Thaten in den Schatten stellen will, wirklich zum König von Babylon und Jerusalem erhoben, schliesslich aber von allen verlassen und von Gottes Engel mit dem Schwerte geschlagen wird. Zu einem solchen mystisch-dogmatischen Stoffe gehört das ganze Feuer eines Calderon, während Alarcon's Flügel nicht bis zu jener schwülen, geheimnissvollen Region reichten. Er war kein Schwärmer von Gottes Gnaden wie Calderon.

Ueberblicken wir nun die Werke unsers Dichters im allgemeinen, so zerfallen dieselben in zwei Klassen: in solche, welche die Vorurtheile und Fehler seiner Zeitgenossen theilen und in solche, in denen er durch Adel der Gesinnung, durch hohe Sittlichkeit, alle altspanischen Dramatiker ohne Ausnahme übertrifft. Und gerade diese letztgenannten Eigenschaften müssen als die charakteristischen Alarcon's be-

zeichnet werden, sie müssen als der eigenste Ausfluss seines edeln Charakters gelten, während das Herabsteigen zu den Anforderungen des Publikums wohl mit der zeitweisen Nothwendigkeit, für das tägliche Brot zu schreiben, begründet werden darf. — Wollen wir uns über die charakteristischern Werke unsers Dichters ein allgemeines Urtheil bilden, so lässt sich dies am besten durch eine Contrastirung mit denen des unlängst besprochenen Paters Tellez (Tirso de Molina) erreichen. Wandeln wir an des Letztern Hand durch die farbenprächtigen Gefilde seiner Phantasie, in welchen die blühende Sprache einen poetischen Wohlgeruch ausströmt, während hinter dieser Blumenfülle der schalkhafte Satyr lacht, so leitet uns Alarcon, wie Virgil den Sänger der göttlichen Comödie, in die Regionen der Wahrheit, Enttäuschung und Vergeltung. Seine Einbildungskraft ist nüchterner, dürftiger, moralischer; er zeigt uns die Belohnung des Guten, die Bestrafung des Bösen. Seine Menschen stehen nicht, wie diejenigen des Tellez, in ihrer ganzen irdischen Unvollkommenheit, aber ganz Fleisch und Blut, da; sie sind berechneter, überdachter. Dies führt im Extrem zuweilen zur mathematischen Abstraction, zum Gebrauch von Personen als blosse Schachfiguren. Hierin muss der Grund des Vorkommens so zweifelhafter Charaktere wie Celia in „El desdichado en fingir", Doña Ana und Julia in „El semejante á sí mismo", sowie der paradoxen Katastrophe des Dramas „La amistad castigada" gesucht werden. Alarcon's ganze Natur war trotz seiner körperlichen Misgestalt aufs Ernste, Edle, Grosse angelegt, deshalb gelingen ihm Charaktere wie der Marquis in „Ganar amigos", Don Juan de Mendoza in „Las paredes oyen" so vorzüglich, deshalb auch zeigt er in so energischer Weise den Abscheu gegen Laster wie üble Nachrede bei Don Mendo in „Las paredes oyen", das Lügen bei Don García in „La verdad sospechosa". Er arbeitete langsam, aber wohlüberlegt, deshalb ist seine Sprache meistentheils sorgfältig gefeilt und gedankentief, mehr harmonisch ausdrucksvoll als gesangreich. Von Cultismus hat er sich beinahe ganz fern gehalten. Dass ihm, wie oben gesagt, öfters die Schlacken seiner Zeitgenossen anhängen, ist nicht zu verwundern: besonders wird ihm von den spanischen Kritikern die öftere Vorführung des widerwärtigen Ringens zwischen Mann und

Weib, mit ehrenrühriger Absicht des erstern, mit Recht vorgeworfen. Die öftere Anwendung von Zauberstreichen, welche gewöhnlich auf Kosten des Graciosos ausgeführt werden, stimmt auch nicht ganz mit seiner obenerwähnten stolzen Anrede an den „Pöbel" überein. Betrachtet man aber die Phalanx seiner eigenartigsten Schöpfungen: „Los favores del mundo", „Las paredes oyen", „La verdad sospechosa", „Ganar amigos", „Los pechos privilegiados", „La crueldad por el honor", „No hay mal que por bien no venga" u. a., so erkennen wir ihn als denjenigen altspanischen Dramatiker, welcher den Anforderungen eines allgemein künstlerisch gebildeten Geschmacks am gerechtesten wird. An schöpferischer Einbildungskraft ist ihm Lope de Vega, an meisterhafter Führung der Handlung Calderon, an poetischem Feuer sind ihm beide überlegen, aber beide hätten von ihm lernen können, wie sich ein edler Geist in seinen bessern Schöpfungen über die Vorurtheile seiner Zeit erhebt und wie es eine höhere Moralität gibt, als misverstandene, engherzige Religionsbegriffe und den spanischen Ehrencodex.

Diego Jimenez de Enciso.

Enciso (in alten Drucken auch „Anciso") wurde 1585 zu Sevilla geboren. Er stammte aus vornehmer Familie und bekleidete im Mannesalter den Posten eines „Veinticuatro" seiner Vaterstadt, eine begehrte Ehrenstellung. Auch war er Ritter des Santiago-Ordens. Sein Todesjahr ist nicht bekannt; wir wissen nur, dass dasselbe jedenfalls später als 1632 zu setzen ist. Enciso wurde von seinen Zeitgenossen hoch geschätzt, wie nicht allein aus den directen Lobeserhebungen derselben, sondern auch aus den häufigen Anspielungen auf hervorragende Stellen seiner Dramen erhellt. So finden sich die Verse Karl's V. am Schlusse des zweiten Acts der „Mayor hazaña de Carlos V": „*Enterrad ese muerto, Luis Quijada*", sowie das „Unterhalten des Herrn von Montigny" im „Príncipe Don Carlos" geradezu als geflügelte Worte in einer Anzahl zeitgenössischer Dramen. Auch „Los Médicis de Florencia" genossen nach mehrfachen Zeugnissen eines hohen

Ansehens. Dagegen ist Enciso der Neuzeit weniger bekannt, als er es zu sein verdiente. Wie vielen Literaturfreunden sind die Namen Montalvan's, Luis Velez de Guevara's u. a. als Dichter zweiten Ranges geläufig, denen der Name Enciso's als leerer Schall an die Ohren klingt, und doch können sich mehrere Dramen desselben mit dem Besten messen, was die vorerwähnten Dichter geschrieben haben. Als Charaktermaler überragt er dieselben sogar entschieden, und ist seine Sprache weniger blühend, so ist sie um so philosophischer und gedankenreicher. Besonders tritt er uns Deutschen durch seine geschichtlichen Dramen näher als irgendein anderer altspanischer Dramatiker. Zwei derselben „La mayor hazaña del Emperador Carlos V" und „El Príncipe Don Carlos" hängen durch die Figur Philipp's II. äusserlich zusammen und sollen hier kurz beschrieben werden. Eine Uebersetzung derselben findet der Leser in dem Buche „Der Prinz Don Carlos. Die grösste That des Kaisers Karl V.", übertragen vom Verfasser, Leipzig, Otto Wigand, 1887.

„La mayor hazaña del Emperador Carlos Quinto." — Kaiser Karl V. begibt sich nach Brüssel, um Philipp II. seine Reiche zu übertragen. Letzterer hat nach dem Wunsche seines Vaters England verlassen, wo er als Gemahl der „blutigen Maria" lebte, um diese Abdankung entgegenzunehmen. In Brüssel eingetroffen, von dem Kaiser sehnsüchtig erwartet und mit zärtlicher Liebe empfangen, gibt er diesem eine blühende Beschreibung des Klosters Sanct Just, in welches sich der regierungsmüde Monarch zurückzuziehen gedenkt. Die feierliche Abdankung Karl's V. findet alsdann in einer wahrhaft grossartigen Scene vor seinen fürstlichen Verwandten und den versammelten Ständen der Niederlande statt. Der Kaiser recapitulirt sein thatenreiches Leben, beklagt dessen Nichtigkeit und spricht seine Absicht aus, jetzt Gott die Zeit zu widmen, welche bisher weltliche Geschäfte in Anspruch genommen hatten. Die Lehren, welche er alsdann seinem Nachfolger ertheilt, sind Muster philosophischer Poesie, und als er Philipp mit Gewalt auf seinen Thronsessel zwingt, entsteht eine lautlose Stille der Ehrfurcht und Rührung, welcher er mit den Worten ein Ende macht:

Was bewundert Ihr? Was staunt Ihr?
Die Niederlande für den König Philipp

Den Zweiten, König Spaniens, Englands, Schottlands!
Sie mögen lange Jahre ihn geniessen!

Jubelnder Zuruf begrüsst den neuen Herrscher, der Kaiser zieht sich zurück, und seine Schwester Maria, die verwitwete Königin von Ungarn, bricht in die Worte aus:

Dies ist die grösste That des Kaisers Karl!

Dass er indessen noch eine grössere zu verrichten hat, erfahren wir im dritten Acte.

Zweiter Act. Philipp II. macht sich nach dem Tode seiner Gemahlin Maria zu einem Besuche des Kaisers in Sanct Just auf. Die Beschreibung, welche ihm dessen Haushofmeister Luis Quijada von der Lebensweise des zurückgezogenen Monarchen gibt, ist ebenso interessant als Poesie, wie als Geschichte. Der Kaiser wird uns alsdann selbst vorgeführt, wie er in patriarchalischer Einfachheit mit den Landleuten verkehrt. Eine ernstere Scene findet mit dem Inspector des Klosters statt, in welcher dieser dem Kaiser einige Zuwiderhandlungen gegen die Ordensregel vorwirft. Die ernsten Ermahnungen des würdigen Greises, den der Kaiser als seinen Vorgesetzten ansieht, machen einen unauslöschlichen Eindruck auf den ehemals weltgebietenden Monarchen. Nach des Inspectors Abgang bespricht er mit seinem Beichtvater Juan de Regla den Plan, die Geschichte seines Lebens und seiner Zeit zu schreiben. Gleich darauf erscheint König Philipp. Nach gegenseitiger Begrüssung, während welcher der Kaiser darauf besteht, seinen Sohn als Staatsoberhaupt zu behandeln, kommt die Rede auf Regierungsangelegenheiten. Philipp beklagt sich über die Feindseligkeit des Papstes (Paul IV.) und deutet seinen Entschluss an, Krieg gegen denselben zu führen. Ausser sich vor Aufregung, ruft der Kaiser aus:

Wer dem Papste
Den Krieg erklärt, wird mich zum Feinde haben!

Philipp deutet an, dass diese Handlung der Welt nicht neu sei, aber der Kaiser lässt dies nicht gelten:

Dies ist wohl wahr, denn Ihr erinnert Euch,
Da Ihr dies sagt, dass Rom geplündert wurde
Und meine Fahnen bei der Plündrung wehten.
Ich aber rufe Gott zum Zeugen an,

Dass ich dem gottvergessnen Bourbon niemals
Erlaubniss gab zu solcher Missethat!

Philipp hält es für das Beste, seinem Vater nachzugeben, und der Auftritt schliesst mit dem Uebereinkommen beider, statt des Papstes die Ketzerei in Spanien mit Feuer und Schwert zu bekriegen.

Dritter Act. Es ist Nacht; der Kaiser befindet sich allein in seiner Hauskapelle. Er zieht ein Notizbuch hervor, um die Geschichte seines Lebens und seiner Zeit, welche er inzwischen aufgezeichnet hat, nochmals durchzugehen. Die Erinnerung an seine Kriegsthaten „füllt seine Seele mit leerer Eitelkeit"; er spricht von den fremden Geschichtschreibern, welche seinen Ruhm herabzusetzen suchen, und ruft aus:

Sag' an, du Neid der Fremden,
Was fehlet noch? (zu meiner Verherrlichung).

Eine Geisterstimme antwortet:

Die grösste Heldenthat!

Mit Schauder sieht der Kaiser eine Erscheinung seiner selbst, in voller Rüstung, wie er am Anfange des Stücks dargestellt wurde, jedoch mit dem fahlen Antlitz eines Todten. Auf seine entsetzte Frage:

Wer bist du?

antwortet die Erscheinung:

Karl der Fünfte! — Glaube mir,
Dein Stolz betrügt dich, die Enttäuschung naht:
Zu sterben wissen, ist die grösste That!

Der Schatten verschwindet unter Blitz und Donner, und der Kaiser ist derart niedergeschmettert, dass er beschliesst, die Himmelsmahnung zu beachten, sich von diesem Augenblicke an als Todten zu betrachten und in der Kirche des Klosters sein Leichenamt feiern zu lassen. Diese religiöse Handlung findet statt, gerade als die Königin von Ungarn zum Besuche eintrifft. Dieser vertraut er das bisher streng bewahrte Geheimniss der Abkunft seines natürlichen Sohnes Don Juan de Austria an und bittet sie, denselben Philipp dem Zweiten ans Herz zu legen. Der Abschied von Don Juan zerreisst seine Seele, und als ihm ein Gemälde des Jüngsten Gerichts, wel-

ches über der Thüre hängt, vor die Füsse fällt, regt er sich bei dem Gedanken an sein baldiges Erscheinen vor jenem furchtbaren Tribunale derart auf, dass ihn eine schwere Ohnmacht befällt, die ihn auf das Todtenbett führt. Das Drama schliesst mit der Erzählung seines Todes und der Verleihung hoher Ehren an Don Juan seitens Philipp's II. Die Abenteuer des jugendlich ungestümen Don Juan, sowie diejenigen seines Erziehers, eines originellen Studenten und Laienbruders, dienen als Episoden zur Ausfüllung der Haupthandlung.

Die Führung der Handlung, die dramatische Disposition des Stücks, lässt viel zu wünschen übrig. Um so verdienstvoller und interessanter ist die mit offenbarer Liebe bis in die kleinsten Einzelheiten ausgeführte Malerei der Charaktere Karl's V. und Philipp's II., sowie die philosophische Erfassung des Stoffs an sich. Der Gebieter zweier Welten, der sich in ein Kloster zurückzieht, vor einem armen Klosterinspector zittert und sein eigenes Leichenamt begehen lässt, ist unserer Theilnahme sicher, und die Schilderung Philipp's II. mit seiner achtungsvollen Sohnesliebe ergreift uns um so mehr, als uns das folgende Drama zeigt, wie ein ungehorsamer Sohn sein Leben verbittert, ja geradezu vergiftet.

„El Príncipe Don Carlos." Dieses Drama spielt nur wenige Jahre nach dem Tode Karl's V. Der Prinz Don Carlos, Sohn Philipp's II., ist durch verfehlte Erziehung zu einem eigenwilligen, rücksichtslosen Jüngling aufgewachsen, dem jede Achtung vor seinem Vater fehlt und der von einer unbezwinglichen Ehrsucht gestachelt wird, nach der Regierung der Niederlande zu streben. Jede Ermahnung seines ernsten Vaters fällt auf unfruchtbaren Boden, und dieser sieht sich genöthigt, ihm ein warnendes Beispiel durch Erdrosselung eines flämischen Edelmanns, des Barons von Montigny, zu geben, mit welchem der Prinz über eine Flucht aus Spanien verhandelt hat. Als Don Carlos nicht allein diese Warnung in den Wind schlägt, sondern sich auch herausnimmt, unberechtigterweise wider den Cardinal-Präsidenten Espinosa und den Herzog von Alba den Degen zu ziehen, ist die Geduld des Königs erschöpft. Er geht vom Vater zum Richter über und lässt den Prinzen als Gefangenen in seinen eigenen Ge-

mächern bewachen. Die Aufregung, in welche der starrsinnige und bereits durch viele Excesse geschwächte Carlos durch diese Maassregel geräth, führt seinen Tod herbei, ein Ereigniss, welches — wie der König trotz seines Schmerzes selbst sagen muss — für Spanien eine Erlösung von vielen zukünftigen Uebeln bedeutet. — Die Episoden, ein Liebesabenteuer des Prinzen, einige Scenen von feinster Komik zwischen Philipp II. und seinem geistreichen Günstling Don Diego de Córdoba u. a. sind ebenso unterhaltend, als theilweise geschichtlich interessant. Nach der ursprünglichen Fassung des Stücks endet dasselbe mit einer anscheinenden moralischen Besserung des Prinzen, eine Lösung, welche der Dichter wohl aus Furcht, Anstoss zu erregen, hat eintreten lassen. Dass indessen die oben angegebene Katastrophe, welche einer spätern Ausgabe — oder besser gesagt — Umarbeitung des Stücks entnommen ist, als die einzig passende betrachtet werden muss, wird jedermann zugeben.

Die Charakterzeichnung in diesem Schauspiel ist geradezu unübertrefflich. Philipp II. in seiner ernsten, oft pedantischen Weise; der Prinz in seiner rücksichtslosen, aufbrausenden, tyrannischen Art; Herzog Alba von eiserner Kaltblütigkeit und der kaum respectvollen Haltung eines langjährigen, unentbehrlichen Ministers; der Cardinal Espinosa, trotz seiner hohen Stellung von höfischerm, furchtsamerm Charakter: alle diese Figuren machen den Eindruck hoher historischer Wahrheit. Wie sehr hat dagegen unser Schiller in seinem Don Carlos gegen die Geschichte gefrevelt, wenn auch sein Drama demjenigen des Enciso als Dichtung bedeutend überlegen ist! — Ehe wir das Stück verlassen, mag noch erwähnt werden, dass dessen ursprüngliche Version im 28. Bande der „*Diferentes*“ (mit der Angabe Lope de Vega's als Verfasser), im 28. Bande der „*Escogidas*“ (unter dem Namen Montalvan's) und in mehrern Einzeldrucken (mit Erwähnung des richtigen Autors) erscheint, dass dagegen die Ueberarbeitung (wahrscheinlich von anderer Hand, vielleicht von Cañizares) unsers Wissens nur in dem Einzeldruck Valencia 1773 vorkommt.

Das Drama unsers Dichters, welches bei seinen Zeitgenossen als sein bestes galt und noch heute von den spanischen Kritikern vorgezogen wird, ist „Los Médicis de Florencia“. Dasselbe ist von den eben besprochenen Stücken

durchaus verschieden. Man sollte kaum glauben, es könne von dem gleichen Dichter herrühren, wenn diese Thatsache nicht unzweifelhaft verbürgt und ausserdem an einzelnen eigenthümlichen Redewendungen Enciso's erkennbar wäre. Auch hier treten die Charaktere kräftig hervor, wenn sie auch nicht die Spuren der absichtlichen Detailmalerei, wie in den vorher besprochenen Dramen zeigen. Der Grund der allgemeinen Beliebtheit der „Médicis de Florencia" muss in der feurigen Diction, in dem pathetischen Ausdruck der dargestellten Leidenschaften gefunden werden, Vorzüge, welche z. B. auch Montalvan's „No hay vida como la honra" und „Los amantes de Teruel" trotz mancher Gebrechen eine so anhaltende Bewunderung der spanischen Zuhörerschaften eingetragen haben. Diese aufregende Ausdrucksweise, in Verbindung mit dem lebhaften Geberdenspiel, welches der Dichter selbst schon in der ältesten Ausgabe mit ungewöhnlicher Genauigkeit vorschreibt, musste natürlich auf ein leicht entzündbares südliches Volk einen nachhaltigern Eindruck hervorbringen, als die vornehmere Haltung der vorherbesprochenen Dramen.

Der Inhalt der „Médicis de Florencia" ist in Kürze folgender. Isabella dei Pazzi, die berühmteste Schönheit von Florenz, wird nicht allein von dem Grossherzog Alexander, sondern auch von dessen Brüdern Lorenzo und Cosmus von Medicis geliebt. Sie erwidert die Neigung des letztern, aber durch eine Verrätherei ihrer Zofe Leonora muss Lorenzo glauben, er sei der Bevorzugte. Als nun Alexander eben diesem, von ihm übermässig begünstigten Lorenzo seinen Plan offenbart, den Widerstand Isabella's durch Gewalt zu brechen, ermordet ihn derselbe auf hinterlistige Weise. Der bei dem Volk beliebte, aber von dem Grossherzog trotz seiner unverbrüchlichen Loyalität stets gehasste Cosmus rächt dessen Mord durch den Tod des Verräthers und wird zum Herrscher von Florenz ausgerufen. — Bemerkenswerth ist es, wie der Dichter durch das ganze Stück hindurch betont, dass Cosmus eine wahrhaft heftige Liebe für den Grossherzog, letzterer dagegen eine solche für Lorenzo gehegt habe und dass diese Sympathien gerade von dem geliebten Gegenstande verschmäht und sogar mit Hass vergolten worden seien.

Ein höchst seltenes Stück ist „Los celos en el caballo",

weshalb dasselbe hier ausführlicher besprochen werden soll. Der alte Comödienband (*„Comedias de Diferentes“*, Band 25), in welchem dasselbe abgedruckt ist, gibt in seiner ersten Ausgabe, Zaragoza 1632, nur „Enciso“, in seiner zweiten, Zaragoza 1633, den „Doctor Ximenez de Enciso“ als Autor an; innern Gründen nach ist damit wohl unser Dichter gemeint. — Don Felis de Moncada erhält vom König von Aragon die schöne und vornehme Doña Ines de Cardona zur Gemahlin. Der Stallmeister des Königs, Don Enrique de Aragon, welcher Ines während dreier Jahre hoffnungslos den Hof gemacht hat, geräth über ihre Vermählung derart ausser sich, dass er sich mit seinem Freunde Don Juan verbündet, den jungen Gatten an seinem Hochzeitstage zu erschiessen. Der Anschlag mislingt, und Don Enrique hat ausserdem das Unglück, das Pferd, welches er benutzt — das beste aus des Königs Marstall, „el Determinado“ genannt — in die Hände Don Felis' fallen zu sehen. Dies gibt letzterm Veranlassung zu dem Verdacht, der König selbst liebe Doña Ines und habe ihn deshalb ermorden lassen wollen.

Zweiter Act. Der König bestimmt Don Enrique zu seinem Gefährten bei einem Reiterfeste und spielt darauf an, dass er den „Determinado“ reiten wolle. Don Enrique bringt ihn von diesem Gedanken durch die Ausflucht ab, dieses Pferd sei so einzig in Figur und Farbe, dass er kein Gegenstück dazu finden könne. Diese Ausrede fällt in sich selbst zusammen, als Don Felis eintritt und dem König das gefangene Pferd zum Geschenk anbietet, glaubend, ihn mit dieser Anspielung zu beschämen. Der unschuldige Monarch aber, welcher keine Ahnung hat, dass das Pferd der „Determinado“ selbst ist, glaubt jetzt ein Gegenstück zu demselben zu besitzen, und Don Enrique kann sich nur durch eine neue List aus der Verlegenheit befreien. Er gibt vor, das Pferd probiren zu wollen, und lässt alsdann seinen Mitschuldigen Don Juan dem König berichten, es habe ihn abgeworfen und er habe es deshalb in der ersten Wuth getödtet. Hiermit ist gleichzeitig Don Felis mit seinem vermeintlichen Danaergeschenk bei dem König discreditirt. Weitere unangenehme Eindrücke warten seiner. Voll Eifersucht auf Ines, versäumt er dennoch, sie auf einem Ausgange zu begleiten, Don Enrique trifft mit ihr zusammen, bedrängt sie mit Liebeserklärungen, wird aber schnöde ab-

gefertigt. Um ihren hinzukommenden Gemahl nicht zu beunruhigen, verheimlicht Ines die wahre Absicht Enrique's, indem sie vorgibt, dieser habe ihr eine Botschaft des Königs überbracht. Sie ahnt dabei natürlich nicht, dass Don Felis gerade auf den König Verdacht hat und dass sie das Uebel durch diese wohlgemeinte Ausflucht verschlimmert.

Dritter Act. Dem Codex der Ehre gemäss will Don Felis, da er den König aus Loyalität nicht tödten darf, das Blut seiner Gemahlin vergiessen. Diese aber entwaffnet ihn durch offenes Entgegentreten und bedeutet ihm, sie werde dem Monarchen Mittheilung von dem Vorgefallenen machen. Don Felis will ihr darin zuvorkommen, wird aber im Palast von Don Pedro de Aragon, Don Enrique's Vater, zurückgehalten. Beide greifen nach einem Wortwechsel zu den Degen, und Don Pedro wird verwundet. Der hinzukommende König, ohnedem gegen Don Felis voreingenommen, geräth durch diese Verletzung der Heiligkeit seines Palastes derart in Aufregung, dass er den Sohn des Verwundeten — Don Enrique — ermächtigt, das Urtheil über Don Felis zu fällen. Letzterer wäre nun der Gnade seines bittersten Feindes preisgegeben, wenn ihn nicht die Königin, auf Ines' Veranlassung, vorläufig dadurch rettete, dass sie dem König sagt, die Geschichte der Tödtung des von Don Felis in den Palast gebrachten Pferdes sei ein Märchen, ersonnen von Don Enrique, um Don Felis in die Ungnade seines Monarchen zu bringen; Don Enrique möge das todte Pferd vorzeigen. Dieser, kurz entschlossen, tödtet das lebende Pferd und wird auf diese Art zur Verwirrung seiner Gegner wieder Herr der Situation. Das Einfachste wäre nun, Ines veranlasste den König, sich jetzt das lebende Pferd zeigen zu lassen, aber sie hat das Versprechen abgelegt, Don Enrique nicht direct anzuklagen, und so gebraucht sie folgende List. Sie bewegt Don Enrique, ein freisprechendes Urtheil für Don Felis auszufertigen und dem König alles zu gestehen, weil seine Entschuldigung in der Liebe zu ihr liege, welche sie alsdann durch Scheidung von Don Felis und Vermählung mit ihm belohnen wolle. Don Enrique lässt sich blenden, aber nachdem er sein Geständniss abgelegt hat, erklärt Ines ihre List und beweist gleichzeitig, dass sie ihr Versprechen gehalten, indem nicht sie Don Enrique, sondern dieser sich selbst beschuldigt habe. Um

das Stück nicht mit einem Misklang enden zu lassen, verzeihen Don Felis und der König dem schuldigen Ränkeschmiede.

Wie man sieht, ist diese Handlung originell erfunden und in geistreicher Weise geschürzt; die Diction ist rein und flüssig. Schon diese Indicien würden in vorliegendem Falle genügen, die Identität des Autors mit unserm Dichter glaubwürdig zu machen, und es ist gewiss keine erzwungene Annahme, wenn man bei der ungemein grossen Fahrlässigkeit der altspanischen Drucker die Vermuthung ausspricht, ein solcher habe den auf dem Manuscript mit „D°" abgekürzten Vornamen des Dichters (Diego) für „Dr" gelesen und demgemäss in „Doctor" erweitert. Höchst auffallend wäre es jedenfalls, wenn der Dichter eines so verdienstvollen Stücks ein sonst unbekannter Doctor Jimenez de Enciso wäre.

Ebenso merkwürdig wäre es, wenn ein sonst unbekannter Don Rodrigo Jimenez de Enciso die beiden Stücke „El valiente Sevillano Pedro Lobon", erster und zweiter Theil, verfasst hätte, welche in dem höchst seltenen 33. Bande der „*Comedias de Diferentes*" abgedruckt sind, um so mehr, als sich im gleichen Bande die unzweifelhaft unserm Don Diego zugehörigen Dramen „La mayor hazaña de Carlos V" und „Santa Margarita" finden. Wahrscheinlich war auf den Manuscripten der Vorname des Autors ebenfalls mit „D°" abgekürzt, was der Drucker einmal richtig in „Diego", ein anderes mal fälschlich in „Rodrigo" („R°") erweiterte, da in altspanischen Handschriften das grosse D leicht mit dem grossen R verwechselt werden kann. Der Stil der beiden Theile des „Valiente Sevillano" deutet wenigstens entschieden auf unsern Dichter, wenn auch die Charakterzeichnung hinter derjenigen in „La mayor hazaña" und „El Príncipe Don Carlos" zurückbleibt. — Pedro Lobon ist ein herculischer, waghalsiger Soldat, welcher als Belohnung für seine unglaublichen Heldenthaten von Karl V. am Ende des ersten Theils zum Marquis erhoben wird. Im zweiten Theile erfährt er jedoch die Unbeständigkeit des Schicksals; er wird bei Karl V. verleumdet und entgeht mit knapper Noth der Hinrichtung, bis sich am Schlusse seine Unschuld glänzend herausstellt. Der Vorwurf der unkünstlerischen Vorführung materiellen Elends — Lobon erscheint lahm und in Lumpen — kann hier unserm Dichter ebenso wenig erspart

werden, als seinem grossen Zeitgenossen Calderon in „El príncipe constante".

„Santa Margarita" (La Margarita del Cielo) ist eine in würdiger Sprache abgefasste, aber sonst wenig bemerkenswerthe Heiligencomödie, an deren Schlusse der Kaiser Diocletian leibhaftig zur Hölle fährt.

Ebenso ist „Juan Latino" ein unbedeutenderes Drama des Dichters. Es behandelt die Geschichte eines Negersklaven des Herzogs von Sesa, welcher es durch Talent und Beharrlichkeit zu hohen akademischen Ehren bringt, die Hand einer gefeierten Schönheit Granadas davonträgt, aber bei alledem das köstlichste Gut des Menschen, die Freiheit nicht erlangen kann. Dieser unbefriedigende Schluss verdirbt den allgemeinen Eindruck des Stücks, welches im Einzelnen kräftig gezeichnete Charaktere und eine gute Diction aufweist. Dass der gelehrte Neger Juan Latino eine geschichtliche Person war, steht unbezweifelt fest. Er hat ein lateinisches Gedicht in zwei Büchern zur Verherrlichung des Siegers von Lepanto, Don Juan de Austria, ferner einen Band lateinischer Lobgedichte (Granada 1573) verfasst und wird sogar von Cervantes in dem ersten, dem Don Quijote vorgedruckten Gedichte: *„Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda la Desconocida"*, als berühmter Lateiner erwähnt. Einige interessante Nachrichten über seinen Lebenslauf finden sich in Gallardo's *„Ensayo de una bibl. esp."*, Bd. I, Col. 871, 872.

Enciso war, wie Alarcon, ein durchaus ernstes und selbständiges Genie von origineller Erfindungskraft. Von der Zeitrichtung liess er sich so weit beeinflussen, als es nöthig war, um von der Mitwelt gehört und beachtet zu werden; im übrigen ging er seinen eigenen Weg. Hauptsächlich suchte er durch scharfe Charakterisirung seiner Personen zu wirken und hat damit wahrhaft Grosses erreicht. Er legt uns das Uhrwerk der menschlichen Gefühle bloss, er zeigt uns, in welcher Weise die äussern Umstände auf die Charaktere wirken. Beispiele bieten sich in Menge dar. Wie ganz anders wirken die Lehren Karl's V. auf Philipp II., als die aufrichtigen, wenn auch etwas pedantischen Ermahnungen des letztern auf den eigenwilligen Don Carlos! Wie verschieden wirkt der Zorn des Prinzen auf Herzog Alba und den Präsidenten Espinosa! Und trotz dieser Malerei ins Einzelne

ist alles Fleisch und Blut, keine Abstraction. Zweifelhafte Charaktere, wie sie bei Lope de Vega, Tellez und selbst hier und da bei Alarcon vorkommen, hat Enciso ganz vermieden, und wenn ihm ein Vorwurf betreffs seiner sonst unvergleichlichen Charakterzeichnung gemacht werden kann, so ist es höchstens derjenige, dass er — im Gegensatz zu Tellez — seine Frauengestalten gegen die Männercharaktere zu sehr in den Hintergrund gerückt hat, eine Folge seiner männlichen, allem Grossen und Ernsten zustrebenden Seele. — Kommen wir nun auf die Führung seiner Handlungen, so kann dieselbe nicht mit den gleichen Lobsprüchen bedacht werden. Er opfert dieselbe öfters der Charaktermalerei und scheint ihr überhaupt nicht die gebührende Aufmerksamkeit zugewandt zu haben; vielleicht auch war er sich über deren Theorie nicht klar geworden. Ein auffallender Beweis hierfür sind seine Katastrophen. Der ursprüngliche Schluss des „Príncipe Don Carlos", derjenige der „Mayor hazaña" und des „Juan Latino" sind durchaus matt und fallen gegen das Vorhergehende ab, statt die Wirkung zu steigern. — Die Sprache des Dichters ist überall dem Gegenstande angemessen, nicht blühend wie bei Lope und Tellez, aber charakteristisch, der Ausdrucksweise der redenden Personen entsprechend; sie steigert sich sogar, wie in den „Médicis de Florencia", zu glühender Leidenschaftlichkeit, wo es der Gegenstand erheischt.

Der Leser wird uns vergeben, ihn bei diesem nicht genügend geschätzten Dramatiker etwas länger aufgehalten zu haben; der Verfasser würde sich glücklich schätzen, wenn es ihm durch diese Besprechung gelungen wäre, die Aufmerksamkeit der Literaturfreunde in etwas höherm Maasse auf den bedeutenden Mann zu lenken.

Antonio Hurtado de Mendoza.

Dieser geniale Sprössling eines bekannten altadeligen Geschlechts wurde in einem kleinen Orte des asturianischen Gebirges gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts geboren. Schon in früher Jugend trat er als Page in die Dienste des

Grafen von Saldaña und genoss in dessen Hause den Umgang des berühmten Luis Velez de Guevara. Wenn wir Góngora glauben dürfen, waren unsers Don Antonio Studien nicht von Bedeutung, seine natürlichen Anlagen aber um so grösser. Er besass insbesondere ein eminentes höfisches Talent, trug deshalb den Beinamen „El discreto de palacio“ und spielte bei den Palastfestlichkeiten unter Philipp IV. eine hervorragende Rolle. Oefters wurde er mit Beschreibung derselben betraut, auch schrieb er mehrmals die dabei aufgeführten Festcomödien. Als Belohnung für das weiter unten zur Besprechung gelangende Drama „Querer por solo querer“ erhielt er die Titel eines Secretärs und Kammerherrn des Königs. Das Calatrava-Ordenskleid wurde ihm 1623, das Amt eines Secretärs der Inquisition 1625 verliehen. Aus der Widmung Lope de Vega's vor dessen Comödie „El vellocino de oro“ (1622) erhellt, dass Don Antonio mit Doña Luisa Briceño de la Cueva vermählt war, aber anderweitige Nachrichten über diese Ehe fehlen uns. Don Antonio war, ausser bei Hofe, auch bei seinen Dichtercollegen sehr beliebt. Er starb 1644 zu Saragossa.

Das obenerwähnte Festspiel „Querer por solo querer“, welches von den Hoffräulein der Königin zu deren Geburtstagsfeier aufgeführt wurde, lässt sich am besten als ganz unmässig lange Dramatisirung eines Ritterromans charakterisiren. Der Titel rührt daher, dass am Schlusse keine Verlobungen stattfinden. Alle lieben nur, um geliebt oder verschmäht zu werden; die prosaische Heirath ist aus diesem Phantasiekreise verbannt. Seiner Bestimmung gemäss, weist das Stück viel Pomp in Schaustellung und Sprache auf; so hat jede Darstellerin ihr Sonett aufzusagen, abgesehen von andern wirkungsvollen, theils ernsten, theils ironischen Declamationen. Dass bei einer solchen Production indessen die echte Kunst zu kurz kommt, bedarf kaum der Erwähnung.

Die gleiche Bemerkung passt auf das als Drama durchaus verfehlte Festspiel „Más merece quien más ama“ mit seinen phantastischen Prinzen und Prinzessinnen.

Ein Versuch in tragischer Richtung ist „No hay amor donde hay agravio“. — Don Juan de Guevara, ein saragossanischer Caballero, Verlobter Doña Violante's, schleicht sich nächtlicherweile in deren Haus ein und wird dabei von

ihrem Bruder Don Lope betroffen. Nach dem spanischen Ehrencodex muss nun eine sofortige Vermählung stattfinden, und Violante, welche insgeheim einen Don Enrique liebt, reicht Don Juan nur widerwillig und nothgedrungen die Hand. Don Enrique, zufällig der beste Freund Don Juan's, ist von seinem Oheim, dem Vicekönig von Aragon, nach Barcelona gesandt worden, kehrt aber aus Sehnsucht nach Violante in der Nacht nach Saragossa zurück und sucht Asyl in dem Hause Don Juan's, von dessen Vermählung er nichts weiss. Wie gross ist sein Entsetzen, als ihm die geliebte Violante als Gattin seines Freundes entgegentritt! Als echter Caballero bekämpft er siegreich seine Leidenschaft, aber Violante ist schwächer und lässt sich in Hörweite ihres Gatten Aeusserungen entschlüpfen, welche diesen veranlassen, seine befleckte Ehre in ihrem Blute rein zu waschen. Enrique stellt sich — obwohl selbst schuldlos — auf die Seite Violante's und fällt gleichfalls unter dem Stahle des beleidigten Gatten. Die noch von dem Blute seiner Opfer rauchende Hand reicht der Mörder alsdann einer Dame, welche ihn bisher hoffnungslos geliebt hat. — Das Stück hat das Verdienst, sich mehr auf die Entwickelung einer einfachen Handlung aus den Charakteren der Personen heraus, als auf die künstliche Verschlingung vieler Fäden zu gründen. Leider aber reichten die Fittiche des Dichters nicht aus, sich zu der tragischen Höhe emporzuschwingen, welche die Katastrophe erfordert. Die oft cultistische Sprache sucht vergeblich das fehlende Feuer der Leidenschaft zu ersetzen.

Glücklicher ist Mendoza in der sog. Figuron-Comödie, wenn auch die Detailmalerei der komischen Figuren den Gang der Handlung beeinträchtigt. In diesen Stücken, welche noch wirkliche Lustspiele, nicht — wie die meisten spätern Comödien dieser Gattung — Zerrbilder sind, fühlt sich der Dichter behaglicher, seine Sprache ist fliessender und frei von Cultismen. In „Cada loco con su tema“ wird ein rauher und ungeschlachter, aber biederer und männlicher Asturier (der später so beliebte „Montañés“) geschildert, ferner ein eingebildeter, aber unschuldiger Geck.

Dagegen führt uns „El galan sin dama“ einen halben Narren vor, dessen fixe Idee es ist, dass alle Weiber in ihn verliebt seien. Den Begriffen nach, die er von seiner Persön-

lichkeit hegt, wäre dies kein Wunder, denn er hält sich für adelig, tapfer und reich, obgleich ihm das Schicksal alle diese Gaben versagt hat. Wie er bei dem ersten Streit davonläuft und sich alsdann überredet, er habe die Gegner geschont; wie er imaginäre Diener anruft, schilt und sogar wegschickt, ist köstlich dargestellt.

Künstlerisch höher steht die Comödie „El trato muda costumbre y el marido hace mujer", welche im sog. 28. Bande der Comödien Lope de Vega's fälschlich als dessen Werk gedruckt ist, aber in den gesammelten Werken Mendoza's ihre richtige Stelle gefunden hat. — Zwei Brüder, Don Juan und Don Sancho, vermählen sich mit zwei Schwestern, Doña Leonor und Doña Juana. Don Juan gelingt es, das etwas leichte Naturell seiner Gattin durch Liebenswürdigkeit und rückhaltloses Vertrauen zu bessern, während Don Sancho durch sein düsteres, übermässig argwöhnisches Temperament seine durchaus gediegene Gattin geradezu zum Ungehorsam und Leichtsinn reizt. Dies geht so weit, dass seine Ehe getrennt werden muss. — Man sieht, hier liegt eine durchdachte künstlerische Absicht vor, die Handlung aus einer Gruppe gegebener Charaktere in psychologisch folgerichtiger Weise entstehen zu lassen. Dies ist an sich kein kleines Verdienst und es ist schade, dass die bedeutendern spätern Dramatiker unserm Mendoza nicht öfter auf diesem Wege gefolgt sind, sondern der äusserlichen Intrigue eine zu grosse Bedeutung beigelegt haben.

„Los empeños del mentir." — Zwei Gauner, Teodoro und Marcelo, kommen nach Madrid und haben das Glück, einem Don Diego de Guzman gegen drei Bravos beistehen zu können. Aus Dankbarkeit überhäuft sie dieser mit Freundschaftsbezeigungen und lässt im Verlauf seiner Rede fallen, er erwarte aus Neapel den Bräutigam seiner Schwester Elvira, Don Luis de Vivero. Marcelo ersieht sofort die Gelegenheit zu einem Betruge, gibt sich für jenen Don Luis, Teodoro für seinen Diener aus und findet bei dem dankbaren Don Diego willigen Glauben. Elvira ist nicht ganz so leichtgläubig, da ihr die Figur Marcelo's nicht gefällt; als aber der stattlichere Teodoro erklärt, er sei der wirkliche Don Luis, der sie in Verkleidung seines Dieners habe kennen lernen wollen und sie später sogar glauben macht, er sei ein gewisser Graf Fabio,

trägt die weibliche Eitelkeit den Sieg über die Vernunft davon. In diesem Augenblick aber erscheint der echte Don Luis und entlarvt schliesslich die Betrüger. Ein köstlicher, der Natur abgelauschter Zug ist es, dass der leichtgläubige Don Diego sich am Schlusse selbst überredet, er habe den Betrügern nie getraut. — Die Erfindung des Stücks ist geistreich und das Aufeinanderpfropfen der drei Hauptlügen sehr originell; die Charaktere sind vortrefflich gezeichnet.

Man hat die Vermuthung ausgesprochen, das besprochene Stück sei identisch mit der Comödie „Quien más miente, medra más", welche als gemeinsames Werk Mendoza's und Quevedo's bei einer von dem Herzog von Olivares in der Johannisnacht 1631 veranstalteten Festlichkeit aufgeführt wurde. Die Stelle unsers Stücks:

Que no es razon, ni es decente,
ni es justicia, ni ha de serlo,
que tú agora medres más,
si yo no sé mentir ménos

könnte dafür sprechen, wenn nicht später eine lange Beschreibung der Schlacht von Nördlingen folgte, welche erst 1634 stattfand. Ferner ist eine zweite, auch in anderer Hinsicht interessante Stelle maassgebend, welche von einer Festlichkeit des Herzogs von Olivares spricht und dabei zweier aufzuführenden Comödien gedenkt, die eine von „einem grossen Dichter, versteckt unter dem Namen Tirso de Molina", die andere

(**Marcelo.**) *será mediana,*
que es de un fidalgo, que en ellas
nada hace bien, sino hacellas
muy tarde y de mala gana.
Teodoro. *¿Qué es la historia?*
Un criado. *La tragedia (¿comedia?)*
(bien que con lazos severos)
de dos grandes embusteros.

Hier ist entschieden unsere Comödie gemeint und unumwunden ausgesprochen, dass sie nur einen Verfasser (Mendoza selbst) gehabt habe. Dieses Anspielen auf die Veranlassung der Comödie in der Comödie selbst, ist bei den spanischen Hofdichtern durchaus gewöhnlich; ein besonders auffallendes Beispiel hiervon findet sich in Lope de Vega's „La noche

DE SAN JUAN". Unsere Comödie ist also nicht die verloren gegangene „QUIEN MÁS MIENTE, MEDRA MÁS", wohl aber vielleicht eine Ueberarbeitung derselben durch Mendoza allein bei Gelegenheit einer spätern Festlichkeit des Herzogs von Olivares, kurz nach der Schlacht von Nördlingen 1634, und die obige Stelle „Que no es razon etc." stellt sich als eine Art Erinnerung an das frühere Fest dar. Bestätigt wird dies ausserdem durch den Umstand, dass bei der Festlichkeit von 1631 von einer Comödie Tirso's nicht die Rede ist. Hiermit dürfte deshalb die Controverse über diesen Punkt als erledigt betrachtet werden.

Sollte es uns erlaubt sein, bei dieser Gelegenheit eine Hypothese aufzustellen, so wäre es die, dass das nicht in Mendoza's gesammelten Werken, sondern nur in dem sog. 26. Bande der Comödien Lope de Vega's als Werk dieses Dichters unter dem Titel „*Lo que es un coche en Madrid*" und im vierten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*" unter dem Titel „*Los riesgos que tiene un coche*" als Werk Mendoza's gedruckte Stück die von unserm Dichter in „LOS EMPEÑOS DEL MENTIR" erwähnte Comödie von Tirso de Molina ist, welche gleichzeitig mit „LOS EMPEÑOS DEL MENTIR" das Fest des Herzogs von Olivares im Jahre 1634 verherrlichen half. Die überreiche, höchst verwickelte Intrigue, der schamlose Charakter der Hauptheldin, welche dem kühlen Liebhaber von Granada nach Madrid folgt, sich für die Frau eines Kutschers ausgibt und durch die unverzeihlichsten Ränke die Hand des Geliebten wahrhaft erzwingt, die schwachen Männer und die überhaupt über die Handlung vernachlässigte Charakterzeichnung deuten entschieden mehr auf Tellez als auf Mendoza. Der Irrthum des Verlegers der „*Escogidas*", IV. Band (die Autorangabe in den 26., 27. und 28. Bänden der Comödien Lope de Vega's, den sog. „extravagantes", hat überhaupt keinen Werth, da sie auf absichtlicher Täuschung beruht) mag daher rühren, dass sich das Stück zum Zwecke der gleichzeitigen Aufführung vielleicht mit „LOS EMPEÑOS DEL MENTIR" zusammengeheftet unter den Papieren Mendoza's als des mit den Festanordnungen betrauten Höflings befand.

Bei Besprechung Enciso's haben wir bemerkt, dass dieser eine Reihe äusserer Umstände auf seine Personen wirken

lässt und hierdurch deren Charaktere zur Entfaltung, deren innerste Regungen zur Erscheinung zu bringen sucht; aus diesem Grunde hat er seine besten Stoffe der Geschichte entnommen, welche mit gegebenen Thatsachen rechnet. Auch Mendoza sucht seine Hauptstärke in der Charakterzeichnung, schlägt aber den umgekehrten Weg ein; er stellt sich eine Anzahl Charaktere vor und lässt aus deren Wechselwirkung aufeinander die Handlung entstehen. Seine Fabeln haben deshalb keinen geschichtlichen Hintergrund, sondern entspringen ganz seiner Dichterphantasie und sind meistens einfacher und einheitlicher als diejenigen Enciso's. Das Extrem dieser Richtung Mendoza's ist die Figuron-Comödie, welche allerdings bei ihm noch in so milder Form erscheint, dass sie nicht — wie die spätern Stücke dieser Gattung — in das niedrig Possenhafte verfällt. Er hätte weit Bedeutenderes leisten können, wenn er die Dichtkunst als innern Beruf, nicht einfach als das Mittel, sich bei Hofe beliebt zu machen, aufgefasst hätte. Dass wir ihm mit letzterer Vermuthung kein Unrecht thun, geht aus der weiter oben angeführten Stelle in „Los empeños del mentir": „er verfasse seine Comödien sehr spät und widerwillig", deutlich hervor.

Der Doctor Sebastian Francisco de Medrano

wurde gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Madrid geboren. Er stammte aus hochangesehener Familie, war Priester, päpstlicher Protonotarius und Commissar der Inquisition, sowie Kaplan, Oberalmosenier und Schatzmeister des Herzogs von Feria, Don Gomez Suarez de Figueroa. Trotz dieser Anhäufung von Aemtern fand er die Zeit, sich nicht allein den Musen selbst zu widmen, sondern auch die Pflege der Dichtkunst kräftig zu fördern. In seinem Hause versammelte sich die poetische Akademie von Madrid (*Academia matritense*), deren Präsident er war. Mit Lope de Vega war er eng befreundet, und der Zufall fügte es, dass der „Phönix der Dichter" bei dem seinem Tode drei Tage vorausgegangenen Ohnmachtsanfall in das Zimmer unsers Dichters im „Se-

minar der Schotten" gebracht wurde. Der Tod Medrano's erfolgte 1653. Seine Werke wurden von seinem Freunde Don Alonso de Castillo Solórzano in zwei Bänden herausgegeben; der erste ist auf uns gekommen. der zweite soll auf dem Transport von Italien nach Spanien in ganzer Auflage untergegangen sein. Der erhaltene erste Band gehört zu den grössten Seltenheiten der altspanischen Literatur; erst 1871 hat Don Luis Fernandez-Guerra in seinem Buche „*Don Juan Ruiz de Alarcon y Mendoza*" einige genauere Notizen über denselben gegeben. Eine ausführlichere Beschreibung nach einem im Besitze des Verfassers befindlichen Exemplare dürfte demnach willkommen erscheinen.

Die erste Seite trägt den Titel: „*Tomo primero de las obras del Señor Doctor Don Sebastian Francisco de Medrano*"; die zweite Seite ist das eigentliche Titelblatt: „*Favores de las Musas, hechos a Don Sebastian Francisco de Medrano en varias Rimas, y Comedias, que compuso en la mas celebre Academia de Madrid donde fue Presidente meritissimo. Recopilados por Don Alonso de Castillo Solorzano intimo amigo del Autor.*"

„*Al Eminentiss. y excell. Señor el Señor Theodoro Trivultio Diacono Cardenal de la S. Iglesia Romana del Titulo de S. Cesareo* u. s. w.

Con Privilegio

En Milan, por Juan Baptista Malatesta Impressor Regio, y Ducal, a costa de Carlo Ferranti librero. Año 1631. *Con licencia de los Superiores.*"

Alsdann folgt das Inhaltsverzeichniss. Das Werk ist nach den neun Musen eingetheilt, und der erste Band enthält die Gunstbezeigungen Kalliope's, Klio's, Melpomenens, Erato's und Thalia's an unsern Dichter. Wie aus einer Notiz am Ende des Buchs hervorgeht, enthielt der verlorene zweite Band die Gunstbezeigungen Terpsichore's mit der Comödie „La luna de Valencia", diejenigen Polyhymnia's, diejenigen Euterpens mit der Pastoralcomödie „Mal propio por bien ageno" und zwei Eklogen, schliesslich diejenigen Urania's mit einer Comödie über Sanct Augustin, „Lo que las lágrimas pueden", „ein allegorischer Stoff in metaphysischen Figuren", wie der Herausgeber sagt. — Kehren wir zu den Präliminarien unsers Bandes zurück. Nach dem Inhaltsverzeichnisse folgt eine

Approbation seitens der heiligen Inquisition, datirt Mailand 16. September 1631, ferner eine Approbation des Doctors Justo Thotbapiana, datirt Mailand 20. September 1632 (soll wohl 1631 heissen); hierauf eine Ansprache Medrano's an die Inquisition des Staates Mailand, worin die Befriedigung des Autors darüber ausgesprochen wird, dass das heilige Tribunal seine Werke approbirt habe; er fügt bei, dass man sich an manche hyperbolische Ausdrücke nicht stossen solle, welche im Spanischen ganz gebräuchlich seien, wenn sie auch in der italienischen Sprache auffällig erschienen. Auf der folgenden Seite nimmt der Buchhändler Carlo Ferranti das Wort, um die Leser zu versichern, dass er den ersten Band einstweilen wegen der Ungeduld des Publikums fertig gestellt habe und den zweiten in Kürze liefern werde. Alsdann folgt eine Epistel Medrano's an Castillo Solórzano. Der Dichter spricht darin aus, er habe sich in seiner Jugend sehr gross gefühlt, bis er die Werke eines Lope de Vega, Mira de Amescua, Don Guillem de Castro, Luis Velez de Guevara, Don Juan de Alarcon, Don Diego Jimenez de Enciso, Tirso de Molina, Gaspar de Avila, Don Diego de Villegas, Don Rodrigo de Herrera und Luis de Benavente nach ihrem wahren Werthe habe schätzen lernen. Er führt alsdann eine weitere Anzahl berühmter Dichter auf, streicht aber unter allen Don Luis de Góngora heraus. Von Montalvan spricht er als von seinem Mitschüler, Freund und Anhänger seit seinen frühesten Jahren und Studien; er sagt, Montalvan sei „schon damals ein solches Wundergenie gewesen, dass diese Vorbereitung die Dämmerung des Lichtes war, welches sich jetzt sowohl in der heiligen Theologie als in der berühmten Dichtkunst zeigt, indem er ebenso verdienter Weise in der einen als Doctor graduirt, als in der andern als Meister mit Lorbeer gekrönt worden ist". Diese Stelle ist interessant, da sie unwiderleglich beweist, dass der von seinen Bespöttlern im Ernst oder Scherz angezweifelte Doctorstitel Montalvan's ein rechtmässiger war. Calderon wird „der höchst nachdrückliche Tod der Misgunst" genannt (*vivísima muerte de la envidia*), ein Beweis, dass Medrano nicht umsonst Góngora verehrte, was übrigens auch aus seinen Gedichten, nicht aber aus seinen Comödien ersichtlich ist. Der Grund liegt wohl darin, dass die Comödien — wie ausdrücklich bemerkt wird — in seiner Jugend geschrie-

ben sind, während die in unserm Bande abgedruckten Gedichte grösstentheils seiner spätern Periode angehören. — Von dieser kurzen Abschweifung zurückkehrend, bemerken wir, dass auf die Epistel Medrano's an Castillo Solórzano, eine Epistel des letztern an den Leser folgt. Der Schreiber versichert uns, dass die in dem Buche abgedruckten Compositionen im Manuscript am spanischen Hofe („*la corte de España*" kann auch einfach für „Madrid" stehen) sehr gefeiert worden seien, dass Medrano in den verschiedenen poetischen Turnieren, welchen er präsidirte, mit grossem Glanze und grosser Gelehrsamkeit geredet habe und dass bei einem dieser Feste die königlichen Majestäten und Hoheiten, sowie der ganze Erb- und Geistesadel Spaniens gegenwärtig gewesen seien. Die zahlreichen Präliminarien des Buchs schliessen mit einer Widmung Medrano's an den auf dem Titelblatte genannten Cardinal im gewöhnlichen Dedicationsstil. Ehe wir zu dem Inhalte des Bandes selbst übergehen, sei noch erwähnt, dass sich am Ende desselben eine überschwängliche Lobrede eines gewissen Joan Baptista Otho, datirt Mailand 13. Mai 1631, befindet, verziert mit lateinischen Brocken und zahlreichen pedantischen Randanmerkungen, Beispiele einer Mode, welche Cervantes in seiner Vorrede zum Don Quijote so beissend verspottet hat. Man sieht, dass man schon damals verstand, die Reclametrommel zu rühren.

Was nun den poetischen Inhalt des Bandes angeht, so besteht derselbe, ausser den weiter unten zu besprechenden Dramen, aus einer Anzahl Sonette; einem Epithalamium zur Vermählung des herzoglichen Paares von Feria; einem Lobgedichte auf den Fürsten von Esquilache (den bekannten Dichter); einzelnen Mustern von Terzinen, Canzonen, Elegien; einer komischen Anrede in „esdrújulos" bei einem Fastnachtsfeste der Akademie; verschiedenen andern komischen Gedichten; schliesslich aus einem langen dramatischen Poem, „*Triunfo de la Alegría en la venida de mi Señora Doña Francisca de Córdoba*", in welchem die allegorischen Figuren der Traurigkeit, der Vernunft, der Freude, der Fama, des Frühlings und der Flora auftreten. Alle diese Productionen zeichnen sich durch kunstvolle Behandlung des Versmaasses aus, sind aber öfters gongoristisch angehaucht und entbehren der poetischen Gedankentiefe eines echten Dichters. Das Gleiche

(Gongorismus ausgenommen) lässt sich von seinen Dramen sagen.

„Las venganzas de Amor" ist ein mythologisches Festspiel von untergeordneter Bedeutung. — Apollo wird wegen Erlegung der Pythonschlange hoch gefeiert. Amor geräth deshalb vor Neid ausser sich und rächt sich an dem Gefeierten dadurch, dass er ihm eine glühende Leidenschaft für die spröde Daphne einflösst. Den Schluss bildet die Verwandlung Daphne's in den Lorbeer. Neben dieser Handlung werden uns die Erlebnisse Aktäon's mit Daphne und Diana, sowie diejenigen des Adonis mit Venus vorgeführt.

Die Tragödie „El Lucero eclipsado" ist eine Nachahmung des italienischen Kunstdramas des sechzehnten Jahrhunderts; sie ist in Silvas und Terzinen geschrieben und hat am Schlusse jedes ihrer fünf Aufzüge einen Chor von Engeln. Wie zu erwarten, ist der Versuch, ein fremdes Element in der spanischen Bühnendichtung einzubürgern (wie bei den bald zu besprechenden C. de Mesa und Lopez de Zárate), vollständig misglückt. Ebenso natürlich ist es, dass der Dichter dieses pseudoclassische Fabrikat für sein bestes Werk (*„lo más atinado de mis escritos"*) hielt. Den Stoff liefert die Geschichte Johannes des Täufers, von dessen Gunst bei Herodes an, bis zu seiner Enthauptung. Die Handlung ist schlecht geführt, die Einheiten — auf welche sich der Dichter viel zugute thut — sind, wie bei den Franzosen, kaum nothdürftig beachtet, und die Armuth an wirklich tiefen Gedanken tritt bei der pomphaften Behandlung besonders scharf hervor.

Das verdienstvollste Stück unsers Dichters ist unbedingt „Lealtad, amor y amistad", obgleich dasselbe in seiner frühen Jugend (*„en mis niñeces"*) verfasst wurde. Die kunstvolle Verschlingung der Handlung im ersten Acte, die Steigerung der Verwickelungen im zweiten und die allmähliche Lösung derselben im dritten, sowie die klangvollen, flüssigen Verse verdecken vollständig die an den andern Dramen Medrano's gerügten Fehler. Je seltener es ist, dass in der altspanischen Comödie sich Knoten an Knoten bis zur gordischen Verschlingung reiht, dass diese während einiger Zeit jeder Lösung spottet, dann aber nicht durchhauen, sondern allmählich wieder aufgeknüpft wird, desto mehr ist man erstaunt, hier einem Lustspiel zu begegnen, welches als Muster

in dieser Beziehung aufgestellt werden kann. Die reiche Handlung soll hier kurz skizzirt werden.

Lisardo, Günstling des Königs Philibert von Schottland, liebt Laura, eine Hofdame der Königin Clarinda. Lisardo's Busenfreund Jacinto liebt Laura ebenfalls und ist von derselben — ehe sie Lisardo kannte — in mässiger Weise begünstigt worden. Da er aber seitdem auffallend von ihr vernachlässigt wird, ohne den Grund dieser Zurückhaltung zu kennen, bittet er nichtsahnend Lisardo, seinen Vermittler bei ihr zu machen. Die Bestürzung Lisardo's ist natürlich gross, wird aber noch vermehrt, als ihn der König beiseite nimmt, ihm ebenfalls anvertraut, dass er eine heftige Leidenschaft für Laura hege, und ebenfalls seine Vermittelung bei derselben in Anspruch nimmt. Lisardo kommt demnach mit seiner Liebe zu Laura zwischen sich selbst, dem König und dem Freund in die Klemme. Die hieraus entstehenden Verlegenheiten lassen nicht lange auf sich warten. Laura erscheint, als auf der einen Seite der König, auf der andern Seite Jacinto lauscht. Lisardo hilft sich durch Flüstern; Laura geht nach der Seite Jacinto's ab, strauchelt, fällt in dessen Arme und äussert in der Verwirrung, „er möge sie als die Seinige betrachten". Dies theilt Jacinto Lisardo mit, und des Letztern Qualen werden jetzt auch noch durch anscheinend berechtigte Eifersucht vermehrt.

Zweiter Act. Es ist Nacht, und Laura befindet sich auf dem Balkon. Alejandro und Julio, zwei Neider Lisardo's, letzterer auch Anbeter Laura's, erscheinen im Garten und knüpfen eine Unterhaltung an. Nachdem Julio von Laura schmöde abgefertigt worden ist, erscheint Gines, der Diener Lisardo's, hält in der Dunkelheit Julio für seinen Herrn und übergibt ihm einen Brief Laura's mit Stelldichein auf Mitternacht. Nach Abgang der beiden Caballeros kommt Jacinto, Laura hält ihn für den erwarteten Lisardo, redet ihn als solchen an, und Jacinto glaubt deshalb, der Freund sei zum Verräther an ihm geworden. Bald darauf erscheint auch der König und lauscht, glaubend, Lisardo sei der Sprechende, da Laura stets diesen Namen nennt. Am schlimmsten aber geht es dem armen Lisardo selbst mit Lauschen, denn er hört, wie Laura Jacinto (stets in der Meinung, er sei Lisardo) ein Stelldichein gibt. Er entfernt sich in heller Verzweiflung.

Nun machen die Neider Lisardo's, Alejandro und Julio, ihre zweite Erscheinung, um den Gegenstand ihres Hasses zu tödten, halten im Dunkel den König für denselben, gehen ihm mit den Degen zu Leibe, werden aber mit Hülfe des herbeieilenden Jacinto in die Flucht getrieben. Letzterer, in der ersten Wuth über die vermeinte Verrätherei Lisardo's in Betreff Laura's, spricht dem Könige den Verdacht aus, seine Angreifer seien Lisardo und dessen Diener gewesen. Der Knoten schürzt sich weiter, indem nach Abgang Aller, die auf Laura eifersüchtige Königin am Balkon erscheint. Der zurückkehrende Lisardo redet sie als Laura an, sie begünstigt diese Täuschung und lockt so aus ihm heraus, dass er im Auftrage des Königs Laura zu dessen Liebe überreden soll. Sie zieht sich racheschnaubend zurück, während Lisardo sich mit dem Gedanken vertraut macht, auf Laura zu verzichten, um Freundschaft und Loyalität nicht verletzen zu müssen.

Dritter Act. Die Königin und Laura treffen sich früh morgens im Garten; die Vorwürfe der erstern weist Laura durch Geständniss ihrer Liebe zu Lisardo ab. Mit gleicher Offenheit tritt sie dem nach Abgang der Königin erscheinenden Jacinto entgegen und verlässt ihn für kurze Zeit, um einen Brief desselben behufs Rückgabe zu holen. Während dieses Augenblicks kommt Lisardo und will mit Jacinto reden; dieser aber belegt ihn mit dem Titel „Verräther" und verlässt die Bühne, um aus einem Verstecke die jetzt zu erwartende Unterhaltung Lisardo's mit Laura zu belauschen. Diese aber bringt ihm die Ueberzeugung bei, dass Lisardo seiner Freundschaft in keiner Weise zu nahe getreten ist, und veranlasst ihn zu dem Entschlusse, seine Verdächtigung Lisardo's bei dem König wieder gut zu machen. Er wird dabei durch den Umstand unterstützt, dass der Connetable von Schottland die geflohenen Alejandro und Julio festgenommen und deren Geständniss erpresst hat, sie seien des Königs Angreifer gewesen, aber in der irrthümlichen Meinung, er sei Lisardo. Nachdem diese angebliche Schuld Lisardo's beseitigt ist, bleibt immer noch diejenige bestehen, er habe der Königin absichtlich die Neigung ihres Gemahls zu Laura ausgeplaudert. Der König will ihn dafür durch Vermählung Laura's mit Jacinto strafen, wird aber durch die jetzt folgende Aufklärung seiner

Gemahlin eines bessern belehrt. Lisardo, der sich aus Verzweiflung selbst den Tod geben wollte, wird zum Gipfel des Glücks erhoben, denn nicht allein erhält er als Muster eines Unterthans, Liebhabers und Freundes die Hand Laura's, sondern wird ausserdem — ganz unnöthigerweise — von dem Connetable als sein natürlicher Sohn und Erbe erklärt.

Es ist selbstverständlich schwer, die Fäden eines so kunstvollen Gewebes blosszulegen, ohne dem Leser, welcher das allmähliche Verschlingen der Begebenheiten in dem Stücke selbst entbehrt, einige Verwirrung zu bereiten. So viel wird er indessen auf alle Fälle entnehmen können, dass unsere Behauptung, das Stück sei ein mit ungewöhnlicher Combinationsgabe zusammengefügtes, eine zutreffende ist. Freilich sind die wirkungsvollen Verwickelungen des zweiten Acts durch das billige dramatische Mittel der Dunkelheit erreicht worden, aber wie scharfsinnig sind dieselben ausgedacht! — Beiläufig mag noch bemerkt werden, dass das Stück in dem 25. Bande der „*Comedias de Diferentes*" fälschlicherweise unter dem Namen Montalvan's abgedruckt worden ist.

Sebastian Francisco de Medrano kann kurz als „Kunstdichter" charakterisirt werden. Hierauf weist vor allen Dingen sein Versuch, in „El Lucero eclipsado" eine ausländische Kunstform an die Stelle einer einheimischen zu setzen. Ferner besteht sein Hauptverdienst in wohlklingenden Versen und scharfsinniger Combinationsgabe, während ihm die wirklich tiefe, gedankenvolle Sprache und die wahrhaft poetische Erfindungskraft der gottbegnadeten Dichter abgehen. Immerhin ist er eines ehrenvollen Platzes in der altspanischen Dramatik werth, welcher ihm hiermit zum ersten male angewiesen sein soll.

Hat Medrano einfach durch sein Beispiel auf eine ausländische, vermeintlich classische Kunstform hingewiesen, so hat

Cristóbal de Mesa

nicht allein praktisch durch seine pseudoclassische Tragödie „El Pompeyo", sondern auch theoretisch in der Vorrede zu

seinen Gedichten und in diesen selbst, in entschiedener Weise gegen die Nationalcomödie Stellung genommen. Dass er mit seinen Ansichten nicht durchdrang, ist an sich erklärlich genug durch die elementare Gewalt der Zeitströmung, aber durch den „Pompeyo" hat er seinen Miserfolg auch verdient. Für genannte Tragödie, welche Ticknor eine „schlecht construirte" nennt, ist dieser Ausdruck ein viel zu milder, denn eine Construction lässt sich in einer solchen Aneinanderreihung loser Scenen überhaupt nicht erkennen. Hieraus ergibt sich schon, wie es mit der ersten der vielberufenen drei Einheiten, derjenigen der Handlung, in diesem angeblichen Musterstück beschaffen ist. Wie der Dichter die Einheit des Orts beobachtet hat, mag die Bemerkung darthun, dass die Handlung auf dem Schlachtfelde von Pharsalia, der Insel Lesbos, in Aegypten und anderwärts spielt. Dass endlich die Einheit der Zeit fehlt, geht aus der eben gemachten Angabe des Ortswechsels hervor, welcher — wie man sieht — selbst in unserm Zeitalter des Dampfes nicht in 24 Stunden zu bewerkstelligen war. — Die Versmaasse des Stücks sind Terzinen, Octaven, Redondillas u. a. (mit Ausschluss der Asonantes), welche mit den melodischen Versen Lope de Vega's und seiner bessern Schüler jedoch keinen Vergleich aushalten können; besonders störend, wahrhaft lächerlich sind die oft angewandten „versos esdrújulos". Jeder der fünf Acte schliesst mit einem kurzen Chor. Die Handlung ist unendlich ärmlich. Der erste Act zeigt uns nur, wie Pompejus seine Gattin Cornelia nach der Insel Lesbos in Sicherheit bringt, sowie einige lose Scenen aus dem Bürgerkriege des Pompejus mit Cäsar. Im zweiten Acte befragt Sextus Pompejus eine Magierin um das Schicksal seines Vaters und hört, dass er dem Tode geweiht ist. Wir werden sodann auf das Schlachtfeld von Pharsalia versetzt, hören Pompejus mit seinem Vertrauten, dann Cäsar mit seinen Unterfeldherren und sehen hierauf einige Episoden der Schlacht. Im dritten Acte fasst Pompejus den Entschluss, nach Aegypten zu fliehen, und holt Cornelia auf Lesbos ab. Der vierte Act zeigt uns König Ptolemäus von Aegypten, der auf die Einflüsterungen seines Rathgebers Septimius hin beschliesst, Pompejus tödten zu lassen, und dies ausführt, nachdem letzterer gelandet ist. Septimius bringt vor dem Actschlusse den Kopf des Gemordeten auf die Bühne und lässt

ihn dort liegen (*déjala — d. i. la cabeza — en el teatro*). Im fünften Acte beklagen Cornelia und Sextus Pompejus das Schicksal des Gemahls und Vaters; dann hören wir, wie Cäsar seine Entrüstung über die Hinterlist des Ptolemäus ausdrückt und denselben mit seiner Rache bedroht. — Schon aus der gegebenen kurzen Skizze wird man ersehen, wie undramatisch alles dies ist.

Cristóbal de Mesa wurde 1564 zu Zafra in Estremadura geboren. Er studirte in Salamanca, lebte theilweise in Spanien, theilweise in Italien und genoss in letzterm Lande die enge Freundschaft des grossen Tasso. Seine Hauptarbeiten sind die Epen „*Las navas de Tolosa*“ und „*La restauracion de España*“, sowie die Uebersetzungen der Werke Virgil's. Sein Todesjahr ist unbekannt.

Auch

Francisco Lopez de Zárate,

ein philosophisch angelegter Dichter aus angesehener Familie (geb. 1580, gest. 1658), hat, wie Medrano und Mesa, den Versuch gemacht, eine ausländische Kunstform in die altspanische Bühnendichtung einzuführen. Aber auch er hatte aus gleichen Gründen den gleichen Miserfolg. Seine Tragödie „Hércules furente y Oeta“, eine Zusammenstoppelung der Seneca'schen „Hercules furens“ und „Hercules Oetaeus“ macht durchaus den Eindruck einer mislungenen Nachahmung. Dabei ist es, trotz des Dichters Versicherung, das Stück sei „*con todo el rigor del arte*“ geschrieben, undenkbar, dass sich die dargestellte Handlung an einem Orte und binnen 24 Stunden abspielen könne. Auch mit der übrigen Gelehrsamkeit sieht es nicht besser aus, denn der Dichter lässt Glocken läuten, den König Lykos mit Hellebardieren (*Alabarderos*) aufziehen und ähnliches mehr. Was das Versmaass angeht, so hat der Dichter meistentheils Octaven, oft aber auch die nationalen Quintillas, Redondillas und Asonantes angewandt, im Gegensatze zu Medrano, welcher sich auch in dieser Beziehung durch ungewöhnlichere Formen auszuzeichnen suchte,

während Mesa durch einfache Vermeidung der „Asonantes“ die Mitte zwischen beiden hielt. Das Resultat der Einwirkung aller dieser Versuche auf die Entwickelung der altspanischen Dramatik ist jedoch dasselbe geblieben, d. i. null.

Gaspar de Avila

war aus Murcia gebürtig. Er war Secretär der Marquise del Valle, Doña Mencía de la Cerda. Dass er 1645 noch lebte, geht aus einem Sonett hervor, welches er auf den Tod der Königin Elisabeth, Gemahlin Philipp's IV., verfertigte. Diese dürftigen Notizen umfassen alles, was wir über sein Leben wissen. Nach der Angabe Montalvan's hat er viele Comödien geschrieben, aber nur eine kleine Anzahl derselben ist auf uns gekommen.

In „El Iris de las pendencias“ spielt die Hauptrolle eine junge Dame, welcher es gelingt, durch aufrichtige Liebenswürdigkeit, verbunden mit echt weiblicher Schlauheit, eine ganze Reihe Streitigkeiten zu schlichten. Dass sie als Lohn ihrer Tugenden die Hand eines schmucken Cavaliers erhält, ist ebenso gerecht als in einer Comödie selbstverständlich.

„El valeroso Español y primero de su casa“ ist die Geschichte des Conquistadors Fernan Cortés nach seiner Rückkehr in das Vaterland. Verleumdungen seiner Neider bewirken, dass ihn Kaiser Karl V. kühl empfängt und sogar die Anklageschrift gegen ihn seinem Sohne, dem nachmaligen Philipp II., zur Aburtheilung übergibt. Dieser aber, von Bewunderung für den grossen Helden durchdrungen, gibt sein Urtheil auf die originelle Weise ab, dass er vor dem Kaiser einen Vorhang aufzieht, hinter welchem sich die Bildnisse der berühmtesten neun Helden (*„Les neuf preux“*) in Gesellschaft mit dem Bildnisse Cortés' als Zehnter im Bunde befinden. Karl V. erkennt das Urtheil seines Sohnes an, ernennt Cortés zum Marquis del Valle und beschenkt ihn mit der Hand Doña Juana de Zúñiga's, einer ebenso vornehmen als schönen Dame, welche ihr Herz an den kühnen Eroberer verloren hat.

„La sentencia sin firma“ ist eine Art Bühnenbearbeitung des „*Valeroso Español*“ und stimmt mit demselben bis auf einige Abkürzungen (worunter die Weglassung der Vision des Cortés gegen den Schluss hin) fast wörtlich überein. Statt der etwas magern Erzählung der Eroberung Mexicos durch Cortés im zweiten Acte des „Valeroso Español“, ist eine offenbar von anderer Hand herrührende, ausführlichere und farbenreichere Schilderung dieses Ereignisses eingeschoben worden.

„El gobernador prudente“ behandelt die Wechselfälle des araucanischen Kriegs und schliesst mit dem Tode des Hauptführers der sog. „Rebellion“, Caupolican. Der Titelheld ist der zweiundzwanzigjährige spanische Statthalter Don García de Mendoza, welcher den günstigen Ausgang des Feldzugs durch die Vereinigung von Tapferkeit, Verschlagenheit und Milde herbeiführt.

„El respeto en el ausencia“ ist ein eigenthümliches Stück. Der erste Act ist einfach eine Refundicion des ersten Acts von Lope de Vega's „Los milagros del desprecio“, beiläufig gesagt eins der frühesten Beispiele dieser Art literarischen Diebstahls. Avila zeigt uns also die Sprödigkeit Doña Juana de la Cerda's gegen drei Anbeter. Diese entspringt aber nicht, wie bei Lope, dem grundsätzlichen Männerhasse, sondern einer platonischen Liebe zu König Philipp I. (dem Schönen), welchen Doña Juana bei seinem Einzuge gesehen hat. In Gegenwart ihres Vaters erklärt sie diese Neigung ihren Anbetern, welche natürlich der höhern Gewalt weichen. Nur einer derselben, Don Pedro Giron, versucht aus Rachegefühl, Doña Juana durch Erregung von Eifersucht in sich verliebt zu machen, um nachher ihre Hand aus angeblichem Respect vor dem Könige auszuschlagen. Sein Plan gelingt, aber Doña Juana behauptet nun — ob mit Recht oder Unrecht, ist nicht ganz klar — sie habe Don Pedro mit ihrer Liebe für ihn ebenfalls nur zum besten halten wollen und gedenke, da ihre Neigung für den König aussichtslos sei, den Schleier zu nehmen. — Für diejenigen unserer Leser, welche das Stück in dem vierten Bande der „*Comedias nuevas escogidas*“ eigener Prüfung unterziehen wollen, sei hier — um ihnen Verwirrung zu ersparen — bemerkt, dass die Reihenfolge der Acte verkehrt gedruckt ist und dass der

vorliegende dritte Act in Wahrheit der erste ist und umgekehrt.

„El familiar sin demonio" hat ebenfalls eine höchst originelle Fabel. Don Luis de Cardona redet dem verstorbenen Don García de Hinestrosa Uebles nach, geräth deshalb in Wortwechsel mit Don Antonio de Cisneros und wird von diesem schwer verwundet. Die Vernunft müsste nun Don Antonio veranlassen, sich von dem Orte seiner That zu entfernen, aber Eifersucht auf seine Geliebte Doña Clara bewegt ihn, ein Versteck in dem Hause seines Freundes Don Juan de Hinestrosa, Sohn des gelästerten Don García, zu suchen. Don Juan hat aber auch, ohne Vorwissen Don Antonio's, den verwundeten Don Luis zu sich genommen, und letzterer wird von seinem Vater, seiner Schwester und diese wiederum von ihrer Freundin Doña Clara besucht. Don Antonio wird nun von dem Diener Don Juan's in seinem Versteck durch Vorführung dieser angeblich phantastischen Personen aus der Ferne, sowie durch Aufdeckung vieler Dinge, die er allein zu wissen glaubt, derart irregeführt, dass er glauben muss, er habe es mit einem Spukgeist zu thun. Aus diesen Voraussetzungen ergeben sich ebenso ergötzliche als interessante Verwickelungen.

„La dicha por malos medios." — Ein König von Ungarn liebt Leonida, die Schwester eines Don Felix. Um von letzterm in seiner Liebe unterstützt zu werden, begünstigt er ihn auf die auffallendste Weise, aber Don Felix täuscht sich nicht darüber, sondern gründet sein anfänglich unverdientes Glück durch Erwerbung von Freunden und mittels wirklicher Verdienste so fest, dass er selbst dann nicht fällt, als Leonida die Liebe des Königs offen zurückweist.

„Servir sin lisonja" führt uns an den Hof Alfonso's des Weisen, welcher soeben den Thron bestiegen hat. Von Schmeichlern umgeben, weiss der aufgeklärte Monarch mit richtigem Blick deren Lügen zu durchschauen und sich die Dienste aufrichtiger Männer zu sichern, welche ihn über seine Jugendthorheiten aufklären.

Die Stücke Gaspar de Avila's haben ein durchaus einheitliches Gepräge; eine Kritik derselben im einzelnen ist deshalb überflüssig. Nachdenken, oder wahrscheinlicher eine natürliche Anlage, führte den Dichter zu künstlerischem Maass-

halten, welches jedoch bei ihm an die Grenze poetischer Zahmheit streift. So führt er seine meistentheils guten, wahrhaft originellen Grundgedanken im Verlaufe der Handlung mit einer gewissen Mattigkeit aus, und Hand in Hand damit geht ein blasses Colorit der lobenswerth skizzirten Charaktere, sowie der grösstentheils würdigen, gedankenvollen Diction. Trotz dieser Schwäche ist Avila durch die genannten guten Eigenschaften noch heute ein sehr lesbarer Dichter, und seine Zeitgenossen bewunderten ihn sogar mehr, als uns jetzt angemessen erscheint. Dies wird durch Montalvan's Aeusserung im „Para todos": „Avila's Stücke trügen ihm grossen Ruf und den Schauspieldirectoren grossen Gewinn ein", ebenso realistisch als überzeugend festgestellt. Es ist dieser Umstand, beiläufig gesagt, ein vortheilhaftes Zeichen für das künstlerische Genussvermögen des spanischen Theaterpublikums im ersten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, denn fünfzig Jahre später hätten so wenig gepfefferte Gerichte wie die Comödien Avila's dem Sensationsbedürfnisse der Zuhörerschaften nicht mehr genügt.

Rodrigo de Herrera y Ribera

wurde zu Madrid als natürlicher Sohn des ersten Marquis von Auñon und einer hochstehenden Dame, Doña Ines Ponce de Leon y Villaroel, geboren. Sein Vater, von welchem er anerkannt war, gründete ihm ein Majoratsgut, vermählte ihn mit seiner Cousine Doña María de Herrera y Mendoza und verschaffte ihm ein Santiago-Ordenskleid. Don Rodrigo soll der Liebe und den Erwartungen seines Vaters in jeder Richtung entsprochen haben und Ende 1641 gestorben sein. Seine Zeitgenossen lobten ihn in bekannter unmässiger Weise, und Cervantes geht im „*Viaje al Parnaso*" in geschmackloser Lobhudelei so weit, ihn mit keinem Geringern als Homer zu vergleichen, ein Gedanke, welcher in jeder Beziehung wahrhaft lächerlich unzutreffend ist.

Das beste Stück unsers Don Rodrigo ist „Del cielo viene el buen rey", dessen Inhalt hier kurz skizzirt werden

soll. Ein lasterhafter König von Sicilien wird durch einen Traum geängstigt, welcher eine Mahnung des Himmels zur Besserung ist. Da aber seine Schmeichler durch günstige Auslegung diesen Eindruck bald verwischen, setzt der König seine Sündenlaufbahn fort. Nun wird der Erzengel Michael beauftragt, ihn zur Vernunft zu bringen. Als der König einst in einem Flusse badet, nimmt der Engel seine Gestalt an, bekleidet sich mit den am Ufer liegenden fürstlichen Gewändern und erscheint als Herrscher in Palermo, wo seine veränderte Regierungsweise bald allgemeines Staunen und Bewunderung erregt. Der badende König, der inzwischen umsonst nach seinen Dienern und seinen Kleidern ruft, muss wohl oder übel den groben Kittel eines Landmanns anlegen, welchen er am Ufer findet. In dieser Tracht und mit von der Wunderkraft des Engels veränderten Gesichtszügen erscheint er in seiner Hauptstadt, wo er von allen für irrsinnig gehalten wird, da er sich als König aufspielen will. Sein Erstaunen darüber erreicht ein Ende, als er sich in einem Spiegel sieht, aber seine ganze Wuth kehrt sich jetzt gegen denjenigen, der seine Gestalt usurpirt hat. Er fordert den Engel zum Gottesgericht, aber seine irdischen Waffen halten dessen Flammenschwert nicht Stand; er fällt, und Michael setzt ihm, wie er es einst Lucifer gethan, den Fuss auf den Nacken und ruft „¿Quién como Dios?“ Der Besiegte sieht seine Sünden ein und gelobt Besserung, worauf der Engel, welcher vermöge seiner überirdischen Erleuchtung die Aufrichtigkeit dieser Betheuerung bemessen kann, dem erstaunten Volke den ganzen Vorfall erklärt und ihm seinen geläuterten Herrscher zurückgibt.

Den Kern des Stoffes fand der Dichter in einer bekannten Legende, welche in der spanischen Literatur schon in Don Juan Manuel's „*El Conde Lucanor*“ (Ejemplo 51 der Ausgabe von Don Pascual de Gayangos im 51. Bande der Rivadeneyra-Bibliothek), sowie in einem alten Auto: „*Auto del Emperador Juveniano*“ (abgedruckt in Band 58 der genannten Bibliothek) bearbeitet worden ist. Da diese beiden Quellen die Begebenheit in sehr ähnlicher, höchst einfacher Weise darstellen, so mag ein kurzer Inhaltsauszug aus dem weniger bekannten Auto genügen.

Kaiser Juvenian (?) will sich in seiner Ueberhebung als

Gott anbeten lassen. Während einer Jagd badet er sich, ein Engel nimmt seine Gewänder weg und begibt sich, nachdem er diese angelegt, sowie des Kaisers Gesicht und Gestalt angenommen hat, nach der Hauptstadt. Als Juvenian aus dem Bade steigt, findet er weder seine Kleider noch sein Gefolge, und seine Gesichtszüge sind durch göttliche Fügung unkenntlich geworden. Als er deshalb in seinem Palaste erscheint, wird er nicht allein als Narr verhöhnt, sondern auch als Betrüger gegeisselt. Jetzt kehrt die Reue in sein Herz ein, er trifft auf seinen Beichtvater, vertraut diesem seine Sünden an und erhält nach ertheilter Absolution seine Gesichtszüge zurück. Hierauf wird er von seinem englischen Stellvertreter und dem Volke wieder als Kaiser anerkannt.

Dass eine kühne Dichterphantasie dazu gehörte, aus dem magern Stoffe die reiche Handlung von „Del cielo viene el buen rey“ herauszuarbeiten, wird man zugeben. Im übrigen ist die Disposition der Fabel schwach und ungelenk, die Sprache aufgeblasen und ohne echte Poesie.

Die gleichen Fehler, vermehrt durch eine bis zum Unsinn üppig wuchernde Phantasie, zeigt das Drama „Castigar por defender“, sodass die von dem Dichter selbst darauf verfasste Parodie gleichen Titels — obwohl sehr ins Grobe gezogen — kaum unsinniger ist als das Stück selbst.

In anderer Beziehung ebenso abscheulich ist „La fé no ha menester armas y venida del Inglés á Cádiz“. In drei Acte ist hier eine Heldenthat ausgesponnen, auf welche die Spanier bekanntlich keinen Grund haben, stolz zu sein. Es ist ein gänzlich werthloses Tendenzstück voll billigen Patriotismus und rednerischen Zieraths. So enthält es eine schwülstige Beschreibung einiger Pferde in fünfzehn Octaven; eine schmeichlerische Aufzählung der Edelleute, die an die Küste geeilt waren, in $1^1/_2$ Colonne Assonanzreimen und eine weitschweifige Erzählung des ganzen Vorfalls in 5 Colonnen! Wenn man einen solchen Dichter mit Homer vergleicht, mit wem soll man dann Lope de Vega und Calderon vergleichen?

Jacinto de Herrera y Sotomayor

erblickte das Licht der Welt zu Madrid gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Er bekleidete verschiedene hohe Posten, erst in Spanien, dann in den Niederlanden. Sein Todesjahr ist unbekannt, doch befand er sich noch gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts unter den Lebenden.

Sein Drama „Duelo de honor y amistad" lässt lebhaft bedauern, dass wir (ausser einem Festspiel „La Reina de las flores") keine weitern Stücke aus seiner Feder besitzen. „Duelo de honor y amistad" basirt auf dem originellen Grundgedanken, dass zwei Schwestern, die sehr schöne, aber einfältige Teresa und die äusserlich weniger begünstigte, aber sehr geistreiche Leonor, einen Bund zur Bezauberung der von ihnen geliebten Caballeros schliessen, derart, dass Teresa bei Tag durch schweigende Entfaltung ihrer Schönheit, Leonor aber ungesehen durch geistreiche nächtliche Unterhaltung am Gitterfenster glänzen und damit gewissermaassen eine vollkommene Doppelperson hergestellt werden soll. Die Folge davon ist, dass beide Liebhaber — da sie nur Teresa sehen — glauben, von ihr begünstigt zu werden und einen wahren Phönix an Schönheit und Verstand in ihr zu besitzen. Die Entwickelung wird durch die Eifersucht des Königs von Aragon herbeigeführt, welcher Teresa gleichfalls den Hof macht. Um zu erfahren, welcher der beiden Edelleute ihr wirklicher Liebhaber sei, sagt er ihnen, er wolle sie mit einem oder dem andern vermählen und überlasse die Entscheidung ihrer gegenseitigen Uebereinkunft. Da beide die engsten Freunde sind, will sich jeder für den andern aufopfern, aber der edle Wettstreit findet nächtlicherweile im Garten der Schwestern dadurch ein Ende, dass der von Teresa geliebte Don Ramon und der von Leonor geliebte Don García in paarweiser Unterhaltung von der Königin und dem Vater der Damen mit Fackeln überrascht werden. Don Ramon erhält Teresa's Hand, und Don García, welcher jetzt weiss, dass die von ihm so sehr bewunderte geistreiche Dame nicht Teresa, sondern Leonor ist, gibt sich gern mit dieser Enttäuschung zufrieden.

Ohne Ehrencodex und Duell ist hier ein schönes Drama entstanden. Wenn auch die Führung der Handlung etwas

ungelenk erscheint, so wird dieser Mangel durch den originellen Grundgedanken und besonders durch die reine, gedankentiefe und bilderreiche Sprache weniger fühlbar. Der wirklich witzige Gracioso bringt den scherzhaften Theil des Stücks auf die Höhe des ernsten, und so lässt sich dieses nicht genügend bekannte Drama mit wahrem Genusse lesen. Um ein Beispiel der gebrauchten originellen Bilder zu geben, sei der Vergleich erwähnt, dass der Verstand das Feuer sei, welches — an das grüne Holz der Jugend angelegt — durch den Rauch der Leidenschaften sich trübe, dagegen an dem trockenen Holze des reifern Alters zur klaren Flamme aufschlage. Die Verbindung von Verstand und poetischem Sinn, welche zur Schaffung gelungener Tropen erforderlich ist, war unserm Dichter in hohem Grade eigen.

Luis de Belmonte Bermudez.

Die Wiege dieses etwa 1587 geborenen Dichters stand in Sevilla. Schon in früher Jugend kam er nach Mexico und von da nach Lima, wo er sich im Jahre 1605 befand. Hier beschäftigte er sich mit literarischen Arbeiten, bis eine Entdeckungsflotte unter Don Pedro Fernandez de Quirós in See stach, welche er als deren Chronist und Secretär des Befehlshabers begleitete. Die Expedition passirte die Salomonsinseln, Neuguinea und Java, entdeckte viele bisher unbekannte Gebiete und kehrte nach grossen Drangsalen und Entbehrungen zurück, nachdem sie 11 Monate und 20 Tage unter Segel zugebracht hatte. Unser Belmonte begab sich nun zum zweiten male nach Mexico, wo er den Musen oblag und unter anderm auch eine Anzahl Comödien schrieb. Später kehrte er in sein Vaterland Spanien zurück, bereiste die bedeutendsten Städte desselben, um in Verkehr mit den dort lebenden Schöngeistern zu treten, und liess sich in Madrid nieder, wo er gegen Mitte des siebzehnten Jahrhunderts noch lebte. Sein Todesjahr ist unbekannt.

In „Los tres señores del mundo“ soll das Triumvirat des Octavian, Antonius und Lepidus geschildert werden; in

Wahrheit bildet die Liebe des Antonius zu Kleopatra die Hauptfabel. Das Drama hat wenig Verdienst; die Disposition der Handlung ist durchaus verfehlt, und die Einführung zweier verschiedener Geistererscheinungen, sowie der allegorischen Fama ist ein Misbrauch dramatischer Reizmittel, welcher die poetische Armuth des Stücks nicht zu bemänteln vermag.

„La renegada de Valladolid.“ — Isabel, eine Jungfrau aus Valladolid, wird von einem spanischen Offizier nach Afrika entführt, fällt bei der Einnahme von Bugia in die Gewalt des Mauren Ceylan und wird dessen Gemahlin. Als solche schwört sie ihren Glauben ab und verzweifelt vollends an ihrem Seelenheil, als sie das Unglück hat, während einer Jagd aus Versehen einen christlichen Geistlichen schwer zu verwunden. Wie sich herausstellt, ist dieser Verwundete ihr Bruder Melchor, welcher durch einen Schiffbruch an die Küste verschlagen worden ist. Die Geschwister erkennen sich durch eine Ballade, welche das Schicksal der Renegatin zum Gegenstande hat. Nach Genesung Melchor's macht Isabel das durch Abschwörung ihrer Religion begangene Unrecht damit gut, dass sie allen christlichen Gefangenen Ceylan's durch eine List zur Flucht nach Spanien verhilft und sich selbst mit ihnen einschifft, um in den Schooss der Kirche zurückzukehren. — Das Stück beruht offenbar auf einer wahren Begebenheit, dramatisirt dieselbe aber in wenig verdienstvoller Weise.

„Amor y honor“ (Respeto, honor y valor) ist ein Drama gewöhnlichen Schlages, dessen Haupttriebfeder der oft benutzte Umstand bildet, dass eine verheirathete Dame durch die Liebesintriguen einer unvermählten Schwester in den Verdacht der Untreue geräth, diesen jedoch durch ihr heroisches Benehmen am Schlusse glänzend widerlegt. So wenig neu der Stoff ist, so wenig hat der Dichter verstanden, denselben durch die Ausführung zu heben.

„El príncipe villano“ verdient ebenso wenig Lob und zeichnet sich ausserdem noch durch eine besonders starke Dosis Cultismo aus. Letztere Errungenschaft, sowie der bei Montalvan u. A. gangbare Stoff der sich als Prinzen entpuppenden Landleute scheint auf Anempfindung zu beruhen, und „El príncipe villano“ ist deshalb wohl eine der spätern Productionen des Dichters.

„Afanador el de Utrera.“ Hat Belmonte in „El príncipe villano“ einem spätern Dichter nachempfunden, so hat er im „Afanador el de Utrera“ die Valiente-Stücke Lope de Vega's vor Augen gehabt. Man sollte kaum denken, dass ein Dichter zwei so verschiedene Dramen hätte schreiben können; im „Príncipe villano“ Alles Schwulst, Alles Unnatur und Geschraubtheit, im „Afanador“ beinahe durchaus der reine, lebhafte Stil Lope's ohne merkliche Spur der Modethorheit des Cultismo. Ein wirklich selbständiger Geist kann solche nach jeder Richtung hin total verschiedene Schöpfungen nicht hervorbringen, und die erstaunliche Thatsache ist, wie bereits gesagt, nur durch Anempfindung zu erklären. Der „Afanador“ ist ein Guapo-Stück, aber der Held — eine geschichtliche Persönlichkeit — ist kein einfacher Raufbold, sondern handelt nur auf Herausforderung hin und spielt sogar öfters den Friedensstifter. Es ist ein gutes Durchschnittsdrama.

„Las siete estrellas de Francia“ behandelt die Geschichte des heiligen Bruno und die Stiftung des Kartäuser-Ordens. Hier hat Belmonte auch einen der frühern, reinern Dichter vor Augen gehabt, denn die Sprache ist würdig und energisch. Tellez hat jedoch in „El mayor desengaño“ die Geschichte des gleichen Heiligen in umfassenderer und philosophischerer Weise behandelt.

„El diablo predicador y mayor contrario amigo.“ — Dieses vortreffliche Drama würde, wenn es Original und die Autorschaft Belmonte's sicher verbürgt wäre, unsern Dichter vom dritten unbedingt in den zweiten Rang der altspanischen Dramatiker erheben. Da es jedoch eine einfache Nachbildung des Lope de Vega'schen „Fray Diablo“ ist, so fällt die Autorschaftsfrage, welche sonst von grosser Wichtigkeit wäre, wenig mehr ins Gewicht. Wir erwähnen deshalb nur kurz, dass in verschiedenen Drucken und Manuscripten Fray Damian Cornejo, Don Francisco Malaspina (Verfasser einer misglückten Nachahmung desselben), ein N. Bermudez, Don Francisco de Villegas und unser Belmonte Bermudez als Verfasser angegeben werden. Die Wahrscheinlichkeit spricht für Belmonte, da wir zu dessen Gunsten zwei verschiedene Angaben besitzen, denn der „N. Bermudez“ ist offenbar nur eine Verwechselung mit unsers Dichters gleichem Beinamen. Da die Lope de Vega'sche Arbeit fast unbekannt ist, so werden

wir deren Handlung hier kurz angeben und einige Bemerkungen über das Belmonte'sche (?) Drama daran knüpfen.

Zwei Dämonen unterhalten sich in philosophischer Weise über ihr Verhältniss zu Gott und den Menschen. Schliesslich kommen sie auf das für den Himmel segensreiche, für sie jedoch unheilvolle Wirken der Franciscanermönche, besonders derjenigen von Lucca und Toledo zu sprechen. Sie beschliessen infolge dessen, dass einer von ihnen die Vertreibung der Franciscaner aus Lucca zu bewirken suchen, der andere ihnen in Toledo möglichst grossen Schaden zufügen solle. Der erste Dämon beginnt sein Werk durch Einflüsterungen bei dem neuvermählten, reichen, aber geizigen Kaufmann Federico, welche diesen wirklich veranlassen, zwei Mönche aus dem Franciscanerkloster — Pater Juan und Pater Antolin — unter Verweigerung eines Almosens schimpflich aus seinem Hause zu jagen. Der gleiche Vorgang wiederholt sich bei zwei andern Caballeros, Teodoro und Fisberto. Als die beiden Patres darüber in lärmende Klagen ausbrechen und einen Strassenauflauf verursachen, erscheint der Statthalter von Lucca. Von dem Dämon aufgereizt, geräth dieser mit den Mönchen in einen heftigen Wortwechsel, welcher damit endigt, dass sie mit Steinwürfen weggetrieben und die Almosenspenden an das Kloster bei Todesstrafe verboten werden. Jetzt aber greift der Himmel ein. Gerade als der Dämon seinen grössten Triumph gefeiert zu haben glaubt, befiehlt ihm Jesus, alles angerichtete Unheil selbst wieder gut zu machen und ein zweites Franciscanerkloster zu bauen. Zähneknirschend muss der Böse gehorchen, begibt sich in der ihm so verhassten Kutte als „Fray Diablo" (Pater Teufel) in das Kloster und führt durch die Macht seiner Beredsamkeit den infolge der empfangenen Hiobsposten ganz niedergeschmetterten Abt sammt den Mönchen zu Standhaftigkeit und Gottvertrauen zurück.

Zweiter Act. Felisardo, Sohn des Statthalters, macht Octavia, der Gemahlin Federico's, erfolgreich den Hof und erhält von ihr in zärtlichem Gespräch einen Diamantring, sowie ihre Hand zum Kusse. Dies sieht Federico, will nach Felisardo's Abgang die Ungetreue tödten, wird aber durch die providentielle Dazwischenkunft Fray Diablo's daran verhindert. Es bleibt ihm nur der Ausweg, den Mord ausserhalb

der Stadt zu vollführen, was er sich auch vornimmt. „Pater Teufel“ sammelt unterdessen reichliche Almosen und erringt den Ruf eines Heiligen, da er nicht allein Jedermanns innerste Gedanken erräth, sondern auch viele gute Werke und Mirakel verrichtet. So schlichtet er ein Duell zwischen den im ersten Act erwähnten Caballeros Fisberto und Teodoro und theilt alsdann Felisardo die Mordabsichten Federico's mit. Octavia's Tod wird zwar hierdurch nicht verhindert, führt aber zur Verzweiflung des Dämons zu einem Siege des Himmels, indem die Jungfrau Maria, welche Octavia mit ihrem letzten Athemzuge angerufen hatte, deren Leichnam auferweckt.

Dritter Act. Nach einer komischen Scene, in welcher das Volk aus den Kleidern der vermeintlichen Heiligen Fray Diablo und Fray Antolin Fetzen als Reliquien schneiden will, macht der Dämon auf göttlichen Befehl wiederholte Besserungsversuche an dem geizigen und blutdürstigen Federico. Er erreicht jedoch seinen Zweck nicht, denn Federico ist um keinen Preis — nicht einmal durch eine Vision der Höllenqualen — zum Almosenspenden zu bewegen und versucht ausserdem, die zu ihm zurückkehrende, auferstandene Octavia von neuem zu tödten. Nun ist die Geduld des Himmels erschöpft, und der Dämon erhält die Erlaubniss, den Unbussfertigen in die Hölle zu schleudern. Um jedoch das göttliche Geheimniss nicht vorzeitig zu offenbaren, muss der Dämon Astarot die Gestalt Federico's annehmen. Als solcher wird er wegen des Mordes Octavia's von dem Statthalter eingekerkert und zum Tode verurtheilt. Nach Vorführung der Scenen, wie Pater Teufel ein todtes Kind auferweckt, den Dämon aus einem Besessenen treibt und den Bericht über die misglückte Expedition seines Gefährten nach Toledo entgegennimmt, sehen wir, wie Astarot in Gestalt Federico's zum Hinrichtungsplatze geführt wird. Hiermit ist der Moment zur Enthüllung des göttlichen Wunders gekommen: der Dämon wirft die Kutte ab, erklärt dem versammelten Volke die ganze Wahrheit und versinkt. Felisardo vermählt sich mit Octavia.

Das Datum der nicht autographen Handschrift dieser Comödie in der Nationalbibliothek zu Madrid ist der 1. October 1630. Das Original ist indessen, nach den vielen nur assonirenden Versen zu urtheilen, nicht lange vorher geschrieben

und gehört der spätern Periode Lope's an. Der Stoff ist anscheinend einem Erbauungsbuche: „*Las jornadas del Cielo*", entnommen. Mit dem Scharfblick seines Genies erkannte Lope den eminent dramatischen Conflict, welcher in der erzwungenen Thätigkeit des Dämons liegt und den Hauptreiz des interessanten Dramas bildet. Es ist ein philosophischer und zugleich prickelnd komischer Gedanke, dass der Anstifter alles Bösen durch gezwungene Verrichtung guter Thaten beständig in Widerspruch mit sich selbst geräth, dass er in den Ruf eines Heiligen kommt und seine Unwilligkeit bei den ihm aufgedrungenen Werken als Bescheidenheit, Verdecken seiner Barmherzigkeit unter einer rauhen Aussenseite ausgelegt wird. Daneben läuft der köstliche Gegensatz zwischen dieser erzwungenen Heiligkeit und der menschlichen Schwäche des Paters Antolin.

Was nun die Nachbildung unsers Belmonte (oder eines andern Dichters) betrifft, so folgt dieselbe im ersten Acte beinahe genau, in den beiden letzten Aufzügen etwas freier dem Scenengange des Originals. Wesentliche Unterschiede bestehen nur in dem allgemeinen Tone, der bei Belmonte (?) eleganter und pointirter ist, sowie in dem Umstande, dass das ebenso unmoralische als echt Lope'sche Verhältniss Octavia's zu ihrem Liebhaber, durch ein tugendhaftes Benehmen der erstern ersetzt wird, wodurch allein sie unsere Theilnahme erregen kann.

Fasst man nun alles Gesagte zusammen, so ergibt sich, dass Belmonte nur zu den Dichtern dritten Ranges gehört. Seine hervorragende Eigenschaft war das Anempfindungsvermögen.

Der Doctor Felipe Godinez.

Ueber diesen Dichter besitzen wir fast keine biographischen Notizen. Wir wissen nur, dass er gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts zu Sevilla geboren wurde, dass er Doctor der Theologie und hervorragender Kanzelredner war, und dass hauptsächlich seine geistlichen Dramen von seinen Zeitgenossen bewundert wurden.

Eins derselben ist „Aman y Mardoqueo“ und behandelt die Geschichte der schönen Esther. Es ist in würdiger, manchmal zu wirklicher Beredsamkeit sich erhebender, im ganzen aber etwas steifer Sprache geschrieben. Sonderbar berührt die nachdrücklich betonte Aehnlichkeit Esther's mit der Jungfrau Maria.

Auch in „Las lágrimas de David“ tritt der Umstand, dass Salomo, die Frucht des Ehebruchs seiner Mutter Bathseba, der Vorfahre Maria's und des Messias ist, in den Vordergrund. Man sollte denken, ein christlicher Dichter hätte besser gethan, diese Abstammung nicht gerade in die hellste Beleuchtung zu stellen. In diesem Stücke nimmt der Dichter mehrere Anläufe zu psychologischer Entwickelung des Charakters David's; im übrigen steht es etwa auf der Stufe des vorherbesprochenen Dramas.

Das Gleiche gilt von „Los trabajos de Job“. Dessen Handlung ist schon durch den Stoff: das anfängliche Glück, die Prüfungen und den schliesslichen Sieg Hiob's derart dramatisch vorgezeichnet, dass die bessere Führung der Fabel im Vergleich zu seinen übrigen Dramen, dem Dichter kaum anzurechnen ist.

„La Vírgen de Guadalupe“ ist dagegen ein Heiligendrama mit der zerstückten Handlung, welche einen Hauptfehler dieser Gattung ausmacht. Die Erscheinungen von Engeln und Heiligen sind allzu verschwenderisch ausgestreut, und das Ganze hinterlässt den Eindruck eines Gelegenheitsstücks. Schöne Stellen fehlen darin übrigens ebenso wenig als in den bessern Dramen des Dichters.

Gänzlich verschieden im Stil von allen bisher besprochenen, ist das Schauspiel „Celos son bien y ventura“ (San Albano), welches ganz der Calderon-Schule und deshalb wahrscheinlich den spätesten Lebensjahren Godinez' angehört. Der Stoff ist ein höchst gewagter, denn der Titelheilige Sanct Alban ist die Frucht eines blutschänderischen Verhältnisses zwischen dem König von Skandinavien, seinem Grossvater und dessen Tochter, wird als Neugeborener den wilden Thieren vorgeworfen, von einem König von Ungarn im Walde gefunden, als dessen Sohn erzogen und im Jünglingsalter unbewussterweise mit seiner eigenen Mutter verlobt. Die Ränke eines Nebenbuhlers lösen zufällig dieses Verhältniss, aber das

Schicksal bewahrt ihm die Sünde auf, seinen gleichzeitigen Grossvater und Vater nebst seiner Mutter zu tödten, als er zufällig eine Unterredung zwischen beiden belauscht, aus welcher deren Sünde, aber nicht deren Verhältniss zu ihm hervorgeht. Als Büsser lebt er nun in der Einsamkeit, bis er eines gewaltsamen Todes stirbt, und seine wirkliche Herkunft klärt sich erst nach diesem Ereigniss auf.

Ein sehr interessantes Stück von wirklich wohlthuender Frömmigkeit ist „O EL FRAILE HA DE SER LADRON Ó EL LADRON HA DE SER FRAILE". Bruno und Luquesio, zwei enge Freunde, haben durch Gewaltthätigkeiten die Justiz herausgefordert und flüchten deshalb ins Gebirge. Luquesio wird Hauptmann einer Räuberbande, Bruno dagegen, von dem Rufe des heiligen Franciscus von Assisi angelockt, will als Mönch versuchen, ob er im Kloster wirklich die Tugend und Zufriedenheit findet, welche die Franciscaner zur Schau tragen. Beide Freunde aber kommen überein, nach Ablauf einer gewissen Frist zusammen den Stand desjenigen zu ergreifen, welcher die beste Wahl getroffen habe. Luquesio muss als Räuber schliesslich darben, während Bruno, von dem heiligen Franciscus bekehrt, Zufriedenheit und Ruhe geniesst. Als nun gar Bruno durch eine Verwechselung das Leben für Luquesio lassen muss und mit grösster Freudigkeit dahinscheidet, wird der bisherige Räuber von der Heilswahrheit ergriffen und folgt, seinem Versprechen gemäss, dem Freunde auf dessen Tugendbahn nach. — Das Stück ist im allgemeinen würdig gehalten, nur ist die bramarbasirende Aufzählung der Heldenthaten Luquesio's am Anfang der Comödie geradezu eine Münchhauseniade, die gewiss vom Dichter nicht als solche beabsichtigt war. So erzählt uns Luquesio allen Ernstes nicht allein, dass er einen Feind durch blosses Anschauen todt daniedergestreckt habe:

miréle y cayóse muerto,

sondern auch, dass einige Leute durch blosses Betrachten seines Bildnisses getödtet worden seien!

„CAUTELAS SON AMISTADES" wird in den Katalogen von Medel und Fajardo, sowie in alten Einzeldrucken unserm Godinez, dagegen im 43. Bande der „*Comedias de Diferentes*" unter dem Titel „LO QUE MERECE UN SOLDADO" und unter

demjenigen von „La cautela en la amistad“ im apokryphen dritten Bande der Moreto'schen Comödien dem Moreto zugeschrieben. Dem Stile des letztern entspricht es jedoch keineswegs, wohl aber der Schreibweise unsers Godinez in seiner spätern Periode. Wie dem auch sei, so ist es ein recht interessantes, wenn auch verwickeltes und unwahrscheinliches Schauspiel. Es dreht sich um die enge Freundschaft zweier vermeinter Brüder, welche beide den Namen Carlos führen und für Söhne des Cäsar Colonna gelten. Nach dem Tode des alten Königs von Neapel stellt sich durch dessen Testament heraus, dass der eine dieser Carlos' sein natürlicher Sohn ist, dessen Glück und Beförderung dem Thronfolger Enrique, Neffen des Verstorbenen, in warmen Worten ans Herz gelegt wird. Da Enrique jedoch seine feindseligen Gesinnungen gegen den neuen Infanten schon im voraus durchblicken lässt, kommt Carlos, der Sohn Cäsar's, im Einverständnisse mit seinem Vater auf den Gedanken, sich von diesem als den Infanten bezeichnen zu lassen. Er will dadurch seine eigene Person in die Bresche stellen und die Wahrheit erst aufklären, nachdem dies ohne Gefahr für den geliebten Freund geschehen kann. Seine Aufopferung bringt ihn wirklich in Gefahr, auf Befehl Enrique's ermordet zu werden, aber die Treue seines vermeinten Bruders und der plötzliche Tod des tyrannischen Königs retten ihn vor diesem Schicksale. Nun kann die Wahrheit enthüllt werden, und der wirkliche Infant besteigt den Thron.

„Aún de noche alumbra el sol“ hat eine wenig originelle Fabel, aber die energische Führung derselben, verbunden mit oft wirklich leidenschaftlicher Sprache, stempelt das Stück zu einem der besten unsers Dichters. Don Juan de Zúñiga hat sich mit Doña Sol de Abarca, einer Dame, welcher der Prinz von Navarra den Hof macht, heimlich vermählt. Der Prinz, welcher Don Juan eines Nachts aus dem Hause der Geliebten kommen sieht, will ihn verhaften lassen, aber Don Juan entzieht sich diesem Schicksale durch die Flucht. Doña Costanza, eine Freundin Doña Sol's, welche deren heimliche Vermählung nicht ahnt, glaubt den Zorn des Prinzen auf ihren frühern Anbeter Don Juan am besten dadurch zu mildern, dass sie ersterm verschiedene nächtliche Stelldichein im Namen Doña Sol's und in deren Garten gibt.

Hierdurch fällt der Verdacht ehelicher Untreue auf die durchaus standhafte Frau, und der heimlich zurückgekehrte Don Juan ist im Begriff, seine Hände mit ihrem Blute zu beflecken, als ein Zufall ihre Unschuld an den Tag bringt. Der Prinz sieht ein, dass ihm die Unterhaltung mit Costanza dasselbe Vergnügen gewährt hat, welches er in einer solchen mit Doña Sol empfunden hätte, und entsagt seiner Leidenschaft.

In „Basta intentarlo" haben wir einen piemontesischen Grafen, welcher der Tugend einer vermählten Edeldame nachstellt, gleichzeitig aber auch Mitwisser eines beabsichtigten Mordplans auf König Enrique III. von Castilien ist. Beide Verbrechen büsst er durch den Tod, obgleich er beide nur versucht hatte: Basta intentarlo. Das Stück ist ein recht annehmbares und enthält schöne Stellen.

Der Stil unsers Dichters ist in den besprochenen Dramen, mit Ausnahme von „Celos son bien y ventura" und „Cautelas son amistades", fast ganz der gleiche. Die Handlung ist leidlich geführt, die Diction ist im allgemeinen etwas steif und aufgeblasen, zeigt auch oft die schädlichen Einwirkungen des Cultismo. Oefters jedoch bemerkt man, wie der Dichter sich für seinen Gegenstand erwärmt, wie dann die Sprache flüssig und energisch wird, wie Charakterzüge und psychologische Beobachtungen ans Licht treten. Im allgemeinen jedoch herrscht eine gewisse Pedanterie vor, welche das Kennzeichen eines beschränktern Dichtergeistes ist.

Gerónimo de Villayzan

wurde am 9. Juni 1604 zu Madrid geboren. Er erhielt eine ausgezeichnete Erziehung, studirte Jurisprudenz und wurde etwa 1629 zum Licentiaten promovirt. Auf Wunsch seines Vaters siedelte er nach Segovia über, um seine Studien zu vollenden. Dort erwarb er den Doctortitel und liess sich dann als Advocat in seiner Vaterstadt nieder. Am 10. Februar 1631 vermählte er sich mit Doña Francisca de Valdes y Anveria. Seine poetischen Talente verschafften ihm die

Gunst König Philipp's IV. in so hohem Grade, dass er als Mitarbeiter des kunstsinnigen Monarchen bei dessen dramatischen Versuchen galt. Dass hierdurch der Neid seiner dichtenden Mitbewerber erregt wurde, ist nicht verwunderlich; hat doch sogar der bei Hofe hoch angesehene Don Antonio Hurtado de Mendoza diesem wenig achtungswerthen Gefühle in einem satirischen Gedichte Luft gemacht, welches an die bei Alarcon besprochene Satire auf diesen Dichter erinnert. Barrera hat das Gedicht in seinem „*Catálogo etc.*“ abgedruckt; es findet sich in dem Buche „*El Fénix castellano*“ und den „*Obras*“ von Mendoza, Seite 81. Villayzan's Todesjahr ist unbekannt.

Die Anzahl seiner dramatischen Werke muss eine ziemlich bedeutende gewesen sein, aber nur wenige derselben sind auf uns gekommen.

„Transformaciones de amor“ ist ein Stück im Geschmack und in der Sprache Lope de Vega's und Tirso's. Der Stoff ist unwahrscheinlich bis zum Unsinn, aber die Handlung ist klar dargelegt und geführt. — Der Herzog Carlos von Calabrien wirbt um die Hand der jungen Königin Hyppolita von Neapel. Die Herzogin Elena von Ferrara, welche sich während eines Aufenthalts Carlos' in ihrer Hauptstadt in denselben verliebt hat, und die Herzogin Porcia von Mantua, welcher ein Bildniss des gleichen Carlos eine heftige Leidenschaft einflössen konnte, begeben sich in Männertracht nach Neapel, um die Vermählung des Angebeteten mit der Königin zu hintertreiben. Sie geben sich für die Herzöge von Mailand und Florenz aus, werben um die Hand Hyppolita's, verlieben sich aber .... ineinander! Als sich ihre Weiblichkeit herausstellt, sind glücklicherweise die wirklichen Herzöge von Mailand und Florenz zur Hand, welche bisher in bescheidener Verkleidung die Usurpatoren ihres Namens und Titels bedient haben. Der Mailänder erhält die Hand Hyppolita's — welche sich in Elena verliebt hatte —, der Florentiner wird mit Porcia, Carlos mit Elena verlobt. Der Dichter bemerkt — wie in Selbstironie — am Schlusse, alle Personen des Stücks seien wankelmüthig; er hätte sich besser ausgedrückt, wenn er gesagt hätte, die Figuren seien schwankend, wie diejenigen eines Traums, denn den Eindruck eines ebenso unwahrscheinlichen als poetischen Traums macht das Drama durchaus.

„Venga lo que viniere“ ist ebenfalls eine Comödie in der Art der Lope'schen, aber bedeutend vernünftiger als die vorher besprochene. Die Handlung ist hübsch erdacht und gut durchgeführt, ohne gerade hervorragendes Interesse zu beanspruchen. Sie dreht sich um die oft dagewesene Verfolgung einer angesehenen Dame durch eine fürstliche Persönlichkeit — hier einen Infanten von Aragon — und endet, wie die meisten dieser Comödien, damit, dass der Infant seine unberechtigten Werbungen durch die Gewalt der Umstände aufgeben muss.

In „A gran daño, gran remedio“ begegnen wir einem leichtsinnigen Prinzen, welcher Margarita, der Schwester des hochangesehenen Don Cesar Farnese, in auffälliger Weise den Hof macht. Er wird von Margarita begünstigt, und diese bringt durch ihre Leichtfertigkeit die tugendhafte Gemahlin Don Cesar's, Aurora, in den Verdacht ehelicher Untreue. Der Knoten wird dadurch gelöst, dass der Herzog von Parma, des Prinzen Vater, Aurora's Unschuld erklärt und seinen Sohn zwingt, Margarita die Hand zu reichen. — Der Stoff ist abgebraucht genug und etwas mager für drei Acte. Die Lücken der Handlung werden indessen durch oratorische Leistungen der Personen ersetzt, welche an sich ganz schön sind, aber in solcher Fülle nicht in die Comödie passen.

„Sufrir más por querer más“ hat ebenfalls einen wenig originellen Stoff, welcher aber durch gehobene Sprache und öftere Declamationen gestützt wird. Das Stück schildert die Leiden einer edeln Dame, welche nicht allein ihren Bruder durch die Hand des Geliebten im Duell verliert, sondern auch durch die Macht der Umstände die Eifersucht des letztern und den höchsten Zorn ihres Vaters erregt, schliesslich jedoch mit der Hand des Geliebten belohnt wird.

Hat der Dichter in dem eben besprochenen Drama die Diction Calderon's in dessen früherer Periode angewandt, so ist er mit „Ofender con las finezas“ mehr dessen späterer Manier gefolgt. Die vielen „aparte's“ und die lebhafte Declamation, ebenso aber auch die gute Disposition der Handlung deuten darauf hin. Der Stoff ist auch hier nicht neu. Doña Blanca wird von dem Grafen von Barcelona geliebt und von einem Edelmanne, Don Enrique, zur Gemahlin begehrt. Nachdem sie einige Zeit in echt weiblicher Weise temporisirt

hat, muss sie sich entschliessen, den Grafen offen zu enttäuschen, hat aber das Unglück, dass sich durch Zufälligkeiten alles gegen sie wendet, was sie im Interesse ihres zukünftigen Gatten thut. Am Schlusse löst sich natürlich die Verwirrung in Wohlgefallen auf.

Aus dem Gesagten ergibt sich, dass Villayzan weniger ein origineller, als ein der Zeitrichtung sich anpassender Dichter bessern Schlages war. Sind seine Fabeln nicht neu, so sind sie doch im allgemeinen gut geführt; macht er kaum den Versuch, die Charaktere psychologisch zu entwickeln, so tritt entweder eine flüssige und reine oder eine gehobene, oratorische Sprache vor diese Lücke. Seine Stücke lassen sich deshalb mit Genuss lesen, machen aber entschieden nicht den Eindruck bedeutender Compositionen.

Der Doctor Juan Perez de Montalvan,

Sohn eines Buchhändlers, wurde 1602 zu Madrid geboren. In Alcalá studirte er die schönen Wissenschaften, Philosophie und Theologie, war 1620 Licentiat, wurde alsdann Doctor der Theologie und trat im Alter von 23 Jahren in den Priesterstand. Auf den Titelblättern seiner zwei Bände Comödien wird er als „Priester und Notar der heiligen Inquisition" bezeichnet. Seit 1619 schrieb er für das Theater, angeleitet von Lope de Vega, welchen er hoch verehrte und oft nachahmte. Des Meisters Tod und übermässige geistige Anstrengung brachten bei Montalvan eine Gehirnkrankheit hervor, welcher er etwa drei Jahre nach Lope's Tod — am 25. Juni 1638 — erlag. Seine Thätigkeit war hauptsächlich der Bühne gewidmet, obgleich ihn sein versatiles Genie und sein unermüdlicher Schaffenstrieb auch zu Versuchen auf den Gebieten der Novelle und Heiligengeschichte, sowie in dem wunderlichen Buche „*Para todos*" gar zum Auskramen einer erstaunlichen Menge krauser Gelehrsamkeit trieb. Hier haben wir uns selbstverständlich nur mit seinen zahlreichen dramatischen Productionen zu beschäftigen.

Ein interessantes Stück, wenn auch mehr chronikartig als dramatisch behandelt, ist „El segundo Séneca y Prín-

cipe Don Carlos". Montalvan hat hier offenbar Enciso's „El Príncipe Don Carlos" vor Augen gehabt und einige der wirkungsvollsten Scenen desselben reproducirt, wenn auch nicht verbessert. Die Charaktere Philipp's II., des Prinzen Don Carlos, des Herzogs von Alba u. s. w. sind ganz denjenigen Enciso's nachgebildet, aber eine werthvolle Zugabe Montalvan's ist die Figur des Don Juan de Austria. Prächtig geschildert ist dessen Galanterie, Loyalität, Festigkeit gegenüber dem tyrannischen Prinzen, Besonnenheit bis zur Beleidigung, nachher aber rückhaltloses Geltendmachen seiner angeborenen und ererbten Vorzüge. Ein solcher Mann musste aus dem Knaben Don Juan in Enciso's „La mayor hazaña de Carlos V" heranwachsen, und Montalvan hat sich mit dessen Charakterschilderung ganz in den Geist seines Vorgängers hineingelebt. Der Erfolg des Stücks hat den Dichter zur Abfassung eines in ähnlichem Tone gehaltenen zweiten Theils: „Segunda parte del Séneca de España", veranlasst. Auch:

„El señor Don Juan de Austria" hängt historisch mit diesen Stücken zusammen. Die Handlung ist eine lose, chronikartige; der Dichter hat seine ganze Kraft auf die Charakterzeichnung concentrirt. Dieselbe ist aber auch vortrefflich, denn lebenswarmere Figuren als sein Philipp II. und sein Don Juan de Austria — ersterer vorsichtig, förmlich bis zur Pedanterie und bei allen guten Absichten etwas eifersüchtig auf die Popularität des Siegers von Lepanto — letzterer ritterlich bis zur Don Quixoterie — lassen sich kaum denken. Dieselben sind glückliche Reproductionen und weitere Ausführungen der gleichen Figuren seines „El segundo Séneca de España".

Die unverhüllte Meinung des Dichters über den unglücklichen Prinzen Don Carlos findet sich in folgender Stelle:

Don Juan. Nach Spanien kehrten wir sodann zurück,
Die Gala mit dem Trauerkleid vertauschend,
Denn grade damals starb der Prinz Don Carlos,
Ein Unglück, welches man mit vollem Recht
„Glückliches Unglück" nennen konnte, denn
Nur Wenige beweinten es, was beinah
Den Eindruck gab, als hätte man's gewünscht:
Denn wenn die Sonne schon bei ihrem Aufgang
Mit Blut und Hitze droht, so ist sie lästig
Und wird beim Untergange nicht vermisst. —

„La puerta Macarena", erster und zweiter Theil, behandelt die Geschichte des Königs Don Pedro des Grausamen von Castilien, von seiner Vermählung mit Doña Blanca de Bourbon an, bis zu seinem gewaltsamen Tode, und zwar ganz im Sinne des Chronisten Ayala. Der Stoff ist interessant, ebenso zu öftern malen die Charakterzeichnung, aber das Ganze ist zu sehr in Montalvan's flüchtiger Manier geschrieben, um Anspruch auf gründlichere Beachtung erheben zu können.

Ebenso flüchtig ist ein mehr epischer als dramatischer Stoff in „Los Templarios" behandelt. Die Darstellung der Prosperität und des Untergangs eines ganzen Ritterordens geht über den Rahmen des Dramas hinaus, während die Figur des Grossmeisters Jacob de Molay nicht genügend heraustritt, um diesen als Helden und die Schicksale des Ordens als historischen Hintergrund erscheinen zu lassen.

Ein beliebtes Stück unsers Dichters (und deshalb auch von Maldonado parodirt) ist „El Mariscal de Biron". Der Stoff ist sehr glücklich gewählt, und mehrere höchst bewegliche Reden, wie sie Montalvan meisterlich anzubringen verstand, entzückten das Publikum, sowie die Darsteller, denen sie Gelegenheit zum Paradiren gaben. Allerdings läuft bei diesen Stellen viel mit unter, was den Namen „Tirade" verdient, und die Geschmacklosigkeit, Blanca, die Geliebte des Marschalls, dessen Tod durch Henkershand in langer, schwülstiger Rede selbst erzählen zu lassen, ist ganz unverzeihlich. — Der Held ist ein eminent tragischer Charakter, dessen Schuld — Verbündung mit seines Königs Feinden — nur im Gedanken bestand und durch sein eigenes Ehrgefühl bei Vorhalten seiner Verrätherei seitens eines seiner Verbündeten selbst, in der Ausführung erstickt wurde. Der inzwischen von den misglückten Plänen des Marschalls unterrichtete König will ihm als Freund verzeihen, wenn er ihn um Vergebung bitte. Der „aufgeblasene Franzose" (*Francés desvanecido*), wie ihn der Dichter selbst nennt, kann dies nicht über sich gewinnen, wird zum Tode verurtheilt und hingerichtet. Der übermässig stolze, bis zur Aufgeblasenheit gehende Charakter des Marschalls, die Mischung von wahrer Tapferkeit und hohler Prahlerei, ist echt französisch, ganz vortrefflich gezeichnet und als tragische Schuld in höchst geschickter Weise verwendet. — Die Anregung zu dem Stücke gab Montalvan wohl die „*Histo-*

ria trágica de la vida del Duque de Biron" von P. Mártir Rizo, Barcelona 1629.

„Amor, privanza y castigo y Fortunas de Seyano" behandelt einen ähnlichen Stoff, den Fall eines allmächtigen Günstlings. Es ist eins der wenigen Stücke der altspanischen Bühne, welche die Bezeichnung „*Tragedia*" seitens des Dichters selbst tragen. Sejanus ist ein echt tragischer Held, welcher durch Ueberhebung und Verbrechen seinen Untergang herbeiführt, aber leider hat die flüchtige Manier Montalvan's diese Momente nicht zu richtiger Geltung kommen lassen. Ein beachtenswerthes Stück bleibt es bei alledem. Wahrscheinlich hat Montalvan ein 1621 zu Barcelona erschienenes Buch „*Vida de Elio Seyano*" vor Augen gehabt.

Der biblischen Geschichte ist „El divino Nazareno Sanson" entnommen. Das Stück ist in abscheulich cultistischem Stil geschrieben, aber den Stoff an sich hat der Dichter entschieden dramatisch verbessert, indem er anscheinend berechtigte Eifersucht Delila's an die Stelle gemeiner Bestechlichkeit als Motiv ihres Verraths an Simson setzt.

Heiligenstücke gewöhnlicher Art sind „El mejor padre de pobres" und „La Gitana de Ménfis, Santa María Egipciaca". Das erste behandelt das Leben des heiligen „Johann von Gott", das zweite die etwas unsaubere Laufbahn der Titelheiligen. An profanen Stellen fehlt es in beiden nicht, und wie die Censur z. B. im letztern ein falsches Wunder des Heiligkeit heuchelnden Graciosos unbeanstandet hat passiren lassen, ist ganz unbegreiflich.

Etwas besser ist „El hijo del Serafin, San Pedro de Alcántara". Allerdings ist auch hier die Handlung eine lose und enthält die üblichen Visionen, Laienbruderspässe, Machinationen des Dämons u. s. w., aber der Ton ist im allgemeinen ein würdigerer. Eine der besten Scenen ist die Unterredung des Heiligen mit dem unglücklichen König Sebastian von Portugal vor dessen Abreise nach Afrika; der poetische Contrast zwischen der verhängnissvollen Vertrauensseligkeit des feurigen Jünglings und der Kassandra-Voraussicht des von Gott erleuchteten Heiligen ist dramatisch höchst wirkungsvoll.

Zu Montalvan's Dramen allgemeinerer Art übergehend, erwähnen wir zuerst eins der bekanntesten:

„Los amantes de Teruel“. Dasselbe folgt im allgemeinen dem unter dem gleichen Titel im zweiten Bande der Comödien Tirso's abgedruckten Stücke, hat aber durch die pathetische Sprache und Behandlung Montalvan's eine weit grössere Popularität erlangt. Es gleicht in dieser Beziehung dem schon erwähnten Drama „El Mariscal de Biron“, ebenso in der Geschmacklosigkeit, die Heldin den Tod des Geliebten in langer, schwülstiger Rede beschreiben zu lassen. Die Handlung folgt einer ziemlich verbürgten Begebenheit, ist wahrhaft ergreifend, durchaus Montalvan's Eigenart angepasst, und das Stück hätte deshalb ohne die Flüchtigkeit des Dichters ein Meisterwerk werden können. Selbst in der vorliegenden Form wird es nie verfehlen, auf Leser und Zuschauer einen tiefen, erschütternden Eindruck zu machen, wenn auch seine Fehler sofort in die Augen springen. — Don Diego de Marsilla liebt Doña Isabel de Segura, ist aber zu arm, um sich mit ihr vermählen zu können. Trotzdem rührt seine treue Liebe den Vater der Geliebten derart, dass er einen reichen Freier um die Hand seiner Tochter vorläufig abweist und Don Diego eine Frist von drei Jahren setzt, um sich ein Vermögen zu erwerben. Dieser nimmt Kriegsdienste, aber Fortuna lächelt ihm nicht, selbst dann nicht, als er Kaiser Karl V. aus dem Meere gerettet und bei der Erstürmung von Goletta und Tunis eine hervorragende Rolle gespielt hat. Endlich aber, kurz vor Ablauf seiner Frist, wird sein Verdienst anerkannt und reichlich belohnt. Ueberglücklich eilt er auf Fittichen der Sehnsucht in die Heimat, aber der ihm gesetzte Termin ist bei seiner Ankunft um einige Stunden überschritten, und da sein Tod ausgesprengt worden war, findet er seine Isabel als gezwungene Gattin des reichen Nebenbuhlers. Nach einem Appell an ihre frühere Liebe, welchen sie mit dem Hinweis auf die Ehre ihres Gemahls beantwortet, sinkt Don Diego gebrochenen Herzens zu Boden, und auch Isabel bricht bald darauf (nach der oben erwähnten Rede) auf seiner Leiche todt zusammen. In Teruel wird heute noch die wahre oder supponirte Ruhestätte der Liebenden gezeigt. Wer sich für die ursprünglichen Quellen der rührenden Geschichte interessirt, findet erschöpfende Auskunft in der spanischen Uebersetzung der Ticknor'schen

Literaturgeschichte von Don Pascual de Gayangos und Don Enrique de Vedia, Band III, S. 496.

Ebenso berühmt bei seinen Zeitgenossen war unsers Dichters „La más constante mujer", ein Drama, welches eine gleich heftige Liebe, aber mit glücklicherm Ausgange schildert. Auch hier glänzt Montalvan's poetische Beredsamkeit in hellen Farben, und obgleich sich viel rhetorisches Flittergold mit einschleicht, so ist die Sprache im allgemeinen diejenige wahrer und tiefer Leidenschaft. Dabei ist die Handlung einfach und logisch geführt, die Charakterzeichnung der Titelheldin eine vorzügliche. Montalvan sagt uns selbst in seinem „*Para todos*", dass dieses Drama für sein bestes gegolten, viele ununterbrochene Aufführungen erlebt habe und wohl noch fernere vierzehn Tage weiter gespielt worden wäre, wenn nicht das Fronleichnamsfest dessen Darstellungen ein Ende gesetzt hätte. Er bemerkt dabei gleichzeitig, dass es in vier Wochen geschrieben und in acht Tagen einstudirt worden sei. Das Stück dürfen wir wohl als bekannt voraussetzen und erwähnen deshalb nur zur Gedächtnissnachhülfe, dass Isabel Borromeo, die heimliche Gattin Carlos Esforcia's, nicht allein den Bestürmungen des sie liebenden Herzogs von Mailand unwandelbare Standhaftigkeit entgegensetzt, sondern auch das bedrohte Leben ihres eingekerkerten Gatten mit dem Schwerte in der Hand vertheidigt und hierdurch dessen Begnadigung als Zeichen höchster Achtung des Herzogs vor ihrem Benehmen erlangt.

„Olimpa y Vireno" ist ein Stück mit etwas überladener Handlung; es dreht sich um die Rache der von dem wankelmüthigen Herzog Vireno verlassenen Gräfin Olimpa durch Niederschiessen des Ungetreuen. Dazwischen laufen noch vier bis fünf Liebesverhältnisse und Verlobungen, Heere marschiren von Holland nach Thracien und umgekehrt, als ob es keine Zwischenländer gäbe und dergleichen mehr. Die Sprache ist im allgemeinen gut, aber auch Olimpa begeht, wie Blanca in „El Mariscal de Biron" und Isabel in „Los amantes de Teruel" die Geschmacklosigkeit, sich in langer Rede in künstlichem Versmaasse über den Tod ihres Geliebten zu verbreiten. — Die erste Idee zu dem Stücke fand Montalvan in Ariost's „*Orlando furioso*" (Gesänge IX bis XI), aber die ganze Verarbeitung des Stoffes ist unbestreitbar sein geistiges Eigenthum.

„El valor perseguido y traicion vengada“ ist eine Version der Geschichte des Grafen Alarcos, welcher ohne Zweifel Lope de Vega's „La fuerza lastimosa“ als Grundlage gedient hat. Wie Lope, hat auch Montalvan den Namen „Alarcos“ vermieden, den Don Guillem de Castro und Mira de Amescua in ihren Bearbeitungen des Balladenstoffs offen anerkennen. Im übrigen ist sein Stück schablonenmässig gearbeitet und hat keinen besondern Werth.

„Como padre y como rey“ ist ein interessantes Stück, welches der Anlage und dem Stile nach mit einem der mittelmässigern Lope de Vega's geradezu verwechselt werden könnte. Der Dichter verwendet darin den oft benutzten Stoff des sich selbst und der Welt unbekannt erzogenen Königssohnes illegitimer Geburt, verquickt mit der ebenso oft geschilderten Liebe zweier vermeintlichen Geschwister.

„No hay vida como la honra.“ — Don Carlos, ein edler, aber nicht vermögender Valencianer, liebt Doña Leonor, kann jedoch die Einwilligung ihres Vaters zur Vermählung nicht erlangen. Letzterer verlobt im Gegentheil seine Tochter mit seinem Neffen Don Fernando de Centellas, ändert jedoch diesen Entschluss, als der Graf Astolfo als Werber um Leonor auftritt. Dies gibt derselben Gelegenheit, den einen gegen den andern auszuspielen, während sie sich heimlich mit Carlos vermählt. Schliesslich aber kommt es zum Duell zwischen Carlos und dem Grafen. Letzterer wird getödtet. Carlos flieht ins Gebirge, und eine Belohnung von 6000 Dukaten wird von dem Vicekönig von Valencia auf seinen Kopf gesetzt. Leonor's Vater ist unterdessen gestorben und sie selbst durch Processe in Armuth gerathen. Carlos fürchtet, die ungewohnte Dürftigkeit möchte ihre Tugend erschüttern, will lieber das Leben als die Ehre verlieren und stellt sich deshalb selbst dem Vicekönig, um Leonor die auf seinen Kopf gesetzte Summe zuzuwenden. Der Vicekönig begnadigt ihn jedoch in Anbetracht seiner hohen Gesinnung und der Umstände, unter welchen der Tod des Grafen erfolgt war. — Obgleich Montalvan im „*Para todos*“ versichert, die Situationen hätten durch ihre Neuheit und Nachdrücklichkeit sehr gefallen, so muss bemerkt werden, dass Tirso's „El honroso atrevimiento“ oder Lope de Vega's „El piadoso Veneciano“ wahrscheinlich dem Dichter vorgeschwebt hat und

die Neuheit der Erfindung somit entschieden in Frage gestellt werden muss. Im übrigen ist das Drama in meistentheils reiner, pathetischer Sprache geschrieben und war — da auch die Montalvan'schen Paradereden nicht fehlen — des Erfolgs bei dem Theaterpublikum sicher, was zum Ueberfluss auch durch zeitgenössische Zeugnisse bestätigt wird.

„A UN CASTIGO DOS VENGANZAS." — Don Juan de Silva hat das Unglück gehabt, in Selbstvertheidigung Don Pedro de Feria zu tödten. Don Pedro's Vater will dem Mörder nur unter der Bedingung verzeihen, dass er sich mit seiner Tochter Leonor vermähle. Da diese Don Lope de Almeida liebt und Don Juan seinerseits einer Freundin Leonor's, Doña Violante, sein Herz geschenkt hat, so wollen beide nicht auf die vorgeschlagene Vermählung eingehen. Erst das eintreffende Todesurtheil Don Juan's und die Aufopferung Violante's, welche den angebeteten Mann lieber in den Armen einer Andern als auf dem Blutgerüste sehen will, bringen das vorher unmöglich Geglaubte zu Stande. Wie vorauszusehen, fällt die erzwungene Ehe höchst unglücklich aus. Lope setzt unter dem Deckmantel der Uebertragung seiner Liebe auf Violante, seine Werbungen um Leonor fort und bringt deren eheliche Treue zu Fall, während er gleichzeitig Violante verleitet, ihm unter dem Versprechen der Ehe ihre Ehre anzuvertrauen. Letztere fällt aus allen ihren Himmeln, als Leonor — welche das wahre Verhältniss Lope's zu Violante nicht ahnt — sie bittet, ihr zu Zusammenkünften mit demselben behülflich zu sein. Ihre eigene Schmach und diejenige Don Juan's bringen sie derart in Aufregung, dass sie nach einem vergeblichen Versuche, Lope zu sich zurückzuführen, die beiden Ehebrecher in flagranti erdolcht. Dem hinzukommenden Don Juan erzählt sie ihre That; er nimmt ihr den blutigen Dolch aus der Hand und bekennt sich vor der herbeigeeilten Justiz als Rächer seiner Ehre. Die Verzeihung seiner vorgeblichen Schuld wird ihm unter den obwaltenden Umständen zugesagt, und er reicht seiner heroischen Freundin die Hand. — Montalvan versichert, die dramatisirte Begebenheit habe sich vor etwa einem Jahre wirklich zugetragen. Das Stück ist eine echte Tragödie von einheitlicher, kräftig fortschreitender Handlung, reiner und energischer Sprache; es macht Montalvan alle Ehre und verdiente, bekannter zu sein.

Das gleiche Lob gebührt dem prächtigen Drama „Cumplir con su obligacion", welches ebenfalls dem Bereiche des Ehrencodex angehört, aber einen befriedigenden Ausgang nimmt. Es könnte eins der bessern von Lope de Vega sein.

Ebenfalls ganz im Stile Lope's, doch mit etwas dürftiger Fabel und matterm Colorit ist „Ser prudente y ser sufrido". Das Stück schildert die ersten Handlungen eines wohlmeinenden Königs von Leon nach seiner Thronbesteigung in durchaus würdiger Weise.

„El príncipe de los montes" und „Amor es naturaleza" gleichen sich darin, dass in dem ersten ein Prinz, in dem zweiten eine Fürstentochter als fellebekleidete Wilde im Gebirge eine Rolle spielen, bis ihre hohe Abkunft entdeckt wird. Beide sind gleich unnatürlich und haben ähnliche Stilunarten. „Amor es naturaleza" ist unter dem Namen Montalvan's gedruckt, aber die Schlussverse könnten die Vermuthung erregen, „Lauro", d. i. Luis Velez de Guevara, sei der Verfasser, wenn nicht etwa

De esta suerte escribió Lauro,
que amor es naturaleza

bedeuten soll, dass Montalvan einen Stoff von Luis Velez benutzt habe. Auf alle Fälle zeigt das uns vorliegende Stück alle Merkmale der Autorschaft Montalvan's.

„La doncella de labor" und „La toquera vizcaína" sind prächtige, lebhafte Intriguenstücke in Tirso's Manier und Sprache. Im ersten wird ein Galan von einer ihn nur von Ansehen liebenden Dame durch Ränke von seiner Geliebten getrennt und in die Arme der Intrigantin getrieben. Im zweiten folgt eine Dame heimlicherweise ihrem wegen eines Duells aus Valladolid geflüchteten Liebhaber nach Madrid, glaubt ihn dort in andere Liebesnetze verstrickt und nimmt sich deshalb die unnütze, aber für den Zuschauer und Leser höchst unterhaltende Mühe, ihn in vier verschiedenen Rollen zu seiner Pflicht zurückzuführen. Beide Lustspiele zeugen von der grossen Versatilität unsers Montalvan.

Auf Spitzen stehende Intriguenstücke sind „Como amante y como honrada" und „Aborrecer lo que quiere". Bei dem ersten drehen sich die drei Acte um einen nicht aus-

gesprochenen Vornamen, bei dem zweiten um den Zufall, dass die Personen, welche die Aufklärung herbeiführen könnten, nie zur rechten Zeit auf der Bühne erscheinen. Beide Comödien jedoch sind geistreich ausgesponnen.

„Gravedad en Villaverde" gleicht im Stil derart einem der unbedeutendern Stücke Lope de Vega's, dass es für eins derselben passiren könnte.

Recht schwach ist „Los desprecios en quien ama", eine Comödie, in welcher ein Herzog von Florenz seine schöne Muhme Claudia, mit welcher er sich vermählen möchte, vorher in der angenommenen Rolle eines Secretärs kennen und lieben lernt.

„Lo que son juicios del Cielo" ist ganz in der Manier Lope's und klingt im Stoffe an dessen „El Marqués de las Navas" an. Es ist schade, dass die interessante, wenn auch nicht originelle Handlung durch die zwecklose Erscheinung des getödteten Herzogs einen falschen Abschluss erhält. Dieselbe macht einen ebenso unbefriedigenden Eindruck, als wenn man ein ganzes Musikstück mit einem Trugschluss endigen lassen wollte.

Ein höchst merkwürdiges Drama ist „Un gusto trae mil disgustos", denn in diesem bietet sich uns, wie in der alten „Farsa" von Juan de Paris (siehe S. 25), das nahezu einzige Beispiel in der altspanischen Dramatik dar, dass die Rathschläge des Dämons die Oberhand behalten und dennoch der auf solche Weise besiegte Mensch wie jeder andere Comödienliebhaber die Hand der Geliebten und damit die Anwartschaft auf das — im Sinne der Comödiendichter — höchstmögliche irdische Glück erhält. — Florinda, die Tochter des Gouverneurs von Hostalric, verliebt sich blindlings in Don Pedro, einen unvermögenden Edelmann aus altem Geschlecht. In Tirso'scher Unverfrorenheit bestellt sie ihn brieflich zu einem nächtlichen Stelldichein. Er nutzt die Gelegenheit aus und wird der heimliche Gemahl der Schönen. Alsdann lässt er durch seinen Vater Don Jayme bei dem Gouverneur öffentlich um ihre Hand anhalten, da ihr eine Convenienzheirath in Aussicht steht. Der stolze Machthaber weist indessen Don Jayme in so beleidigender Weise ab, dass ein heftiger Wortwechsel erfolgt, der mit Verabreichung eines Backenstreichs seitens des Gouverneurs an den Brautwerber endigt. Don

Jayme ist ausser sich vor Wuth, erzählt Don Pedro die ihm widerfahrene Schmach, und dieser — augenblicklich ausser Stande, sich an dem mächtigen Beleidiger zu rächen — greift zu dem Universalmittel der Catalonier in solchen Fällen, d. h. er geht als Bandit ins Gebirge. — Unterdessen hat der Gouverneur Don Jayme erst wegen einer kleinen Geldschuld verhaften, dann aber auf die Anklage Florinda's, Don Pedro sei ihr die Ehre schuldig, in Ketten legen lassen und ihm sechs Tage Zeit gesetzt, um seinen Sohn herbeizuschaffen, widrigenfalls er selbst dessen Schuld mit dem Tode büssen müsse. — Don Pedro hat sich inzwischen nur von Verbrechen und Rachegedanken genährt, aber gerade jetzt hat ihn sein Schutzengel mittels ernster Ermahnungen und einer Wunderthat dazu veranlasst, seine sündigen Pläne aufzugeben und ein Büsserleben zu führen. Da tritt der Dämon an ihn heran und erzählt ihm die reine Wahrheit, wie es in Hostalric steht. Mehr bedarf es nicht, um Pedro nach einigem Besinnen wieder zur Rache zu entflammen; er eilt nach Hostalric, schiesst den Gouverneur nieder, reicht Florinda die Hand und erhält die Verzeihung des Sohnes des Ermordeten, da dieser Don Pedro's Schwester Rosaura liebt und deren Hand zum Versöhnungsmittel wird. Hiermit hat der Dämon gesiegt. — Man wird zugeben, dass es in erster Linie unbegreiflich erscheint, wie Montalvan — Priester und Notar der heiligen Inquisition — eine solche, aller kirchlichen Moral Hohn sprechende Lösung des dramatischen Knotens auf die Bühne bringen mochte, in zweiter Linie aber, warum die Censur ein solches Unternehmen nicht vereitelte.

„Los hijos de la fortuna, Teágenes y Clariquea." Hier wird derselbe Stoff (aus der „*Aethiopika*" des Heliodor) wie in Calderon's gleichnamigem Stücke behandelt. Die Disposition der Handlung ist verschieden von derjenigen Calderon's, aber beide Dramen stimmen darin überein, dass sie in dem abscheulichsten gongoristischen Geschmack der Periode ausgeführt und deshalb eine wahrhaft widerwärtige Lektüre sind.

„Palmerin de Oliva" und „Don Florisel de Niquea" lehnen sich an die bekannten Ritterromane gleichen Titels an. Das erstere Stück ist poetischer und geniessbarer, das zweite leidet in hohem Maasse an der Manierirtheit des Stils, welche dem hohlen, aufgeblasenen Stoffe entspricht.

„La esmeralda de amor“ ist ein unbedeutendes Lustspiel, welches im 45. Bande der „*Escogidas*“ unserm Montalvan, in alten Einzeldrucken aber dem Francisco de Rojas zugeschrieben wird. Der Disposition der Handlung nach, mag es ursprünglich Montalvan angehören und vielleicht von Rojas etwas retouchirt sein. Die Fabel dreht sich um eine magische Smaragdnadel, welche deren Träger oder Trägerin die Sympathie und Gunst Karl's des Grossen sichert.

„La Lindona de Galicia“ hat eine so interessante Handlung, dass dieselbe hier in möglichster Kürze angedeutet werden soll. — Nach dem Tode Ferdinand's des Grossen, welcher sein Reich unter seine Kinder vertheilt hat, nimmt sein Sohn Don García das ihm zugefallene Galicien in Besitz. Er steht auf dem Punkte, sich mit seiner Geliebten Doña Linda, genannt „La Lindona de Galicia“, von welcher er bereits ein Töchterchen hat, zu vermählen, als einige galicische Edelleute dagegen Einspruch erheben. Dieselben veranlassen gleichzeitig den König von Portugal, Don García mittels einer Gesandtschaft seine Tochter, Prinzessin Leonor, zur Gemahlin anzutragen. Der neue Fürst, durch ein Bildniss Leonor's bezaubert, entschliesst sich, der Lindona das Wort zu brechen und sich ohne sie zu krönen. Die getäuschte Edeldame stösst in ihrer Wuth die Verwünschung aus, der Ungetreue solle nie König werden. Don García verlacht sie, aber in dem Augenblicke, als er sich die Krone aufs Haupt setzen will, erscheint sein Bruder König Sancho mit einem Heere, lässt ihn einkerkern und usurpirt sein Reich. Die Lindona, welche das mit García gehabte Töchterchen im ersten Zorne aus einem Fenster geschleudert hat, erbietet sich, den abgesetzten Fürsten in einem verborgenen Schlosse gefangen zu halten, und König Sancho geht hierauf ein, da ihm ein rachsüchtiges Weib als der zuverlässigste Kerkermeister erscheint.

Zweiter Act. Don García lebt 26 Jahre in grausamer Gefangenschaft, von aller Welt vergessen. König Sancho ist unterdessen vor Zamora ermordet worden, sein Nachfolger Alfons VI. hat 22 Jahre regiert, und jetzt sitzt dessen Sohn Ferdinand auf dem Thron. Des Letztern Bruder, der Infant Don Ramiro, jagt in den galicischen Bergen, als er ein in Felle gehülltes weibliches Wesen erblickt. Dies ist Linda,

die Tochter García's und der Lindona, welche bei dem Wurfe aus dem Fenster nicht auf die Felsen, sondern ins Meer gestürzt, von einem Caballero gerettet und dann von einer Bärin fortgetragen worden war. Linda verliebt sich in den Prinzen, und diese Liebe lehrt sie nach und nach die menschliche Sprache, ein Entwickelungsgang, welchen der Dichter vortrefflich geschildert hat. Zeitweise aber packt sie der alte Unabhängigkeitstrieb, sie will fliehen, der Prinz verfolgt sie und kommt bei einer solchen Gelegenheit in das verborgene Schloss, in welchem García als Gefangener schmachtet. Er hört diesen wehklagen, will sein Leid ergründen, wird aber von den Wachen der Lindona weggewiesen.

Dritter Act. Der Prinz bringt Linda an den Hof. Hier sieht sie der Caballero, welcher sie aus dem Meere gerettet hat, und erkennt sie an einem Diamantkreuz. Infolge der sich hieran knüpfenden Aufklärungen bricht der ganze Hof nach dem Schlosse der Lindona auf, um García zu befreien. Das rachsüchtige Weib hat geschworen, ihn nicht eher freizugeben, bis er ihr die vermeintlich todte Tochter zurückerstattet habe. Dieser Schwur findet seine Lösung, als Linda das Schloss ihrer Mutter betritt. Bald darauf erscheinen die Uebrigen, und nun wird der Knoten rasch gelöst: García vermählt sich mit der Lindona und Ramiro mit Linda, nachdem letztere die Hand des Königs Ferdinand ausgeschlagen hat.

Man sieht, dass dies ein romantisch schöner Stoff ist; wie sehr interessiren uns die gekränkte, grausame Lindona, die als Wilde aufgewachsene, durch die Liebe zur Vernunft erwachende Linda, der schwache, aber gar zu hart gestrafte García in dem vor aller Welt versteckten Waldschlosse, wo er in unendlich langer Gefangenschaft seufzt und schliesslich erst mit schneeweiss gebleichtem Haar den offenen Himmel wiedersieht! — Das Stück ist auch unter dem Namen Lope de Vega's gedruckt worden, gehört aber — dem Stile nach — unserm Montalvan.

Ein romantischer Stoff anderer Art ist „La Monja Alférez". Das Stück behandelt die Geschichte einer dem Kloster entlaufenen Nonne, Doña Catalina de Erauso, welche in Peru, Arauco u. s. w. vom Soldaten bis aufwärts zum Fähnrich dient und allerlei sonstige Abenteuer besteht, ehe

ihr Geschlecht entdeckt wird. Da die Handlung in der Hauptsache auf einer wahren Begebenheit beruht (Don Joaquin María de Ferrer hat die Autobiographie der Heldin mit grosser Gründlichkeit commentirt), so erregt das Drama als Culturbild Interesse, wenn es auch in anderer Beziehung zu den weniger guten Arbeiten unsers Dichters zu zählen ist. — Es verdient noch Erwähnung, dass (nach Salvá's Angabe) Castillo Solórzano in seiner Novelle „*El bachiller Trapaza*" eine Comödie gleichen Titels von Belmonte citirt; ob beide Stücke identisch sind, und wer in diesem Falle der wahre Autor ist, lässt sich mit unsern heutigen Hülfsmitteln nicht mehr bestimmen.

Es mag schliesslich noch erwähnt werden, dass das unter dem Namen Montalvan's gedruckte Stück „Diablos son las mujeres" nur der Abdruck des Lope de Vega'schen „Los milagros del desprecio" mit veränderten Schlussversen seitens eines gewissenlosen Verlegers ist, ein Umstand, welcher den Bibliographen bisher entgangen zu sein scheint.

Montalvan war eine reichbegabte Natur, aber sein versatiles Genie war kein frisch originelles, sondern ein der Anempfindung zugeneigtes. Seinem grossen Meister Lope de Vega eiferte er in mehrern Dramen so erfolgreich nach, dass diese kaum von dem Mittelgut seines Vorbildes zu unterscheiden sind. Damit ist aber gleichzeitig gesagt, dass die Nachahmung nur dem Mittelgut folgen konnte, dass die höchsten Eingebungen des Meisters dem Schüler ganz unerreichbar blieben. Auch Tirso de Molina hat offenbar auf unsern Dichter Einfluss geübt, und speciell dessen Frauentypen finden sich öfters in Montalvan's Stücken. Von dem Einflusse Enciso's ist bei Besprechung von „El segundo Séneca de España" die Rede gewesen. Hätte sich Montalvan auf diese Vorbilder beschränkt, so wäre ihm mancher Tadel der Nachwelt erspart geblieben; leider aber stand er schon auf der Schwelle der neuen Aera und konnte sich dem Einflusse der übermächtig einsetzenden Strömung nicht entziehen. Wir finden infolge dessen in vielen seiner Stücke die Giftblüten des Cultismus, die schwülstige Sprache und aufgebauschte Handlung, welche sich am widerwärtigsten in „Los hijos de la fortuna" breit machen. Es hört sich deshalb unwiderstehl-

lich komisch an, wenn er in der Vorrede zum ersten Bande seiner Comödien sagt:

„Es soll mich ermuthigen, euch (den Lesern) viele (Werke) darzubringen, welche euch mit verschiedenen Arbeiten unterhalten sollen, ohne die Reinheit unserer höchst eleganten castilianischen Sprache zu verderben, wie es Viele thun, indem sie neue Wörter, fremde Ausdrücke, lateinische Idiotismen, erdichtete Eigenschaftswörter, ausländische Zeitwörter, unverständliche Phrasen und ausschweifende Redensarten einführen.... Und das Gute davon ist, dass die Gleichen, welche dieses verwirrte Kauderwelsch tadeln, diejenigen sind, welche es am meisten anwenden, ohne zu erkennen, dass sie das Verbrechen begehen, über welches sie klagen, und über ihre eigene Sünde predigen.“ —

Als echtes Kind seiner Zeit, welches stets der herrschenden Geschmacksrichtung folgte, hatte Montalvan mit seinen Dramen fast durchgehends grossen Erfolg und stand in dieser Beziehung wohl nur seinem Meister Lope de Vega nach. Insbesondere trugen zu dieser Popularität seine bei jeder Gelegenheit angebrachten, mit augenscheinlicher Liebhaberei und Sorgfalt behandelten Paradereden bei, welche sowohl dem Schauspieler selbst, als auch der Zuhörerschaft ungemein zusagten. Oft sind dieselben von wirklicher poetischer Leidenschaft erfüllt und müssen nicht allein den „Gründling des Parterre's“, sondern auch den einsichtigern Zuhörer unwiderstehlich mit sich fortgerissen haben, öfters jedoch arten sie in hohle Rhetorik aus. Die Handlung der Dramen Montalvan's ist selten originell, gewöhnlich aber gut disponirt, die Charakterzeichnung muss dagegen als ungleich bezeichnet werden. Im ganzen aber hat beinahe jedes seiner Dramen, trotzdem die leider gewohnheitsgemäss flüchtige Arbeit des Autors häufig nur allzu deutlich ersichtlich ist, echt poetische Stellen, und Montalvan wird deshalb, im allgemeinen mit Recht, als der erste unter den dramatischen Sternen zweiter Grösse der altspanischen Literatur betrachtet.

Andere Dramatiker dieser Periode.

Aguirre y Sebastian (Don Matías de), geboren zu Calatayud gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts, veröffentlichte in seinem Buche „*Natividades de Zaragoza*“ vier Comödien. Nach Aussage des Dichters Don Francisco de la Torre y Sevil, hatte eins seiner Dramen einen grossen Erfolg bei den Damen und den Mosqueteros.

Avila y Sotomayor (Don Fernando de). Von diesem Schriftsteller — Sevillaner, vortragender Rath am königl. Obergerichtshofe seiner Vaterstadt, später Jesuit — ist uns eine Comödie „Todo cabe en lo posible“ erhalten, welche uns indessen alle Lust benimmt, seine übrigen Stücke zu besitzen. Einige kurze Andeutungen werden genügen, um diese Phantasterei zu kennzeichnen. Arsenio, ein Perserkönig, ist in die Gefangenschaft eines assyrischen Sultans gerathen, wird dann von dem assyrischen Prinzen Rugero befreit und erobert Assyrien. Der assyrische Prinz ist aber der vertauschte persische Prinz, und der vermeinte persische Prinz Florange ist in Wahrheit der Sohn des assyrischen Sultans. Die assyrische Prinzessin Flerida liebt ihren vermeinten Bruder Rugero, während die persische Prinzessin Olinda (welche Männertracht trägt) ihren vermeinten Bruder Florange anbetet. Man athmet auf, wenn man sich durch diesen dramatischen Irrgarten hindurchgearbeitet hat.

Benavente (Luis Quiñones de), ein Toledaner, ist als Verfasser der besten Entremeses des altspanischen Theaters bekannt.

Von Benavides (Juan de) ist uns das Drama „Lo que piensas, te hago“ erhalten, welches zum Durchschnittsgut der Periode gehört.

Bermudez (Miguel) ist Autor der Comödie „Olvidar para vivir“.

Carmona (Doctor Andrés Martin) schrieb das in gutem Stil abgefasste Drama „Marina la porquera“.

Castellanos (Agustin de) wird als Verfasser einer Comödie „Miéntras yo podo las viñas“ mit dem Datum von 1610 genannt. — Von einem

„Cepeda“, wahrscheinlich dem von Rojas Villandrando, Antonio Navarro, Cervantes und Matos gelobten Dramatiker,

befindet sich auf der Osuna-Bibliothek das 1626 datirte Manuscript eines Schauspiels „El amigo el enemigo y á las veces lleva el hombre á su casa con que llore", welches indessen die erwähnten Lobsprüche kaum rechtfertigt.

Esquerdo (Vicente), ein Valencianer, geboren circa 1600, gestorben 1630, soll fünf, jetzt wahrscheinlich verlorene Comödien geschrieben haben, unter anderm „La ilustre fregona", aufgeführt 1619.

Fuente (Gerónimo de la) war Hofapotheker König Philipp's III. Eine seiner Comödien, „Adan ó la creacion del mundo", wird von Lope de Vega und Montalvan sehr gelobt; letzterer sagt sogar, dieselbe sei in ganz Spanien als „die beste und das meiste Geld einbringende" aufgeführt worden. Leider ist sie verloren gegangen, und das einzige uns erhaltene Stück des Autors „Engañar con la verdad" lässt obige Behauptung als wahrhaft merkwürdig erscheinen, denn dessen schwerfällige Handlung wird einem spanischen Theaterpublikum kaum zugesagt haben, wenn auch der heutige Leser die Sprache und Versification als recht anerkennenswerth bezeichnen mag.

Gallegos (Antonio Manuel de), geboren 1597 zu Lissabon, Autor des verdienstvollen Epos „*La Gigantomachia*", hat auch eine Anzahl Dramen geschrieben, von welchen jedoch nur „El infierno de amor" auf uns gekommen zu sein scheint. Sein verlorenes Stück „La Reina María Estuarda" könnte möglicherweise das Vorbild des gleichnamigen Dramas von J. B. Diamante gewesen sein.

Huerta (Don Antonio de) ist ein Dichter, dessen Stücke im allgemeinen eine nicht verdienstlose Disposition der Handlung und lobenswerthe Sprache aufweisen. „Las cinco blancas de Juan de Espera en Dios" ist eine annehmbare Version der Geschichte des ewigen Juden. „No hay bien sin ageno daño" und „Competidores y amigos" sind Mantel- und Degenstücke ohne hervorragendes stoffliches Interesse.

Justiniano (der Licentiat Lúcas), Geistlicher an der Pfarrkirche von San Gines in Madrid, hat etwa 1615 das Drama „Los ojos del cielo y martirio de Santa Lucía" (auch „La abogada de los ojos, Santa Lucía") verfasst. — Lucia, die Tochter vornehmer Aeltern in Saragossa auf Sicilien, ist durch einen Mönch heimlich zum Christenthum be-

kehrt worden. Als ihre Aeltern der Sache auf die Spur kommen, suchen sie die Abtrünnige durch Verlobung mit einem edeln und reichen Jüngling, Lisauro, von dem eingeschlagenen Wege abzulenken. Dies gelingt ihnen jedoch nicht. Alle Bemühungen des Bräutigams fallen auf unfruchtbaren Boden, und da er hauptsächlich die schönen Augen Lucia's bewundert, geht die heimliche Christin in ihrer Schwärmerei so weit, sich dieselben eigenhändig auszustechen und sie ihm auf einem Teller als Geschenk überreichen zu lassen. Zwar ersetzt ihr die allegorische Figur der „göttlichen Liebe" die verlorenen Augen durch neue von überirdischer Schönheit, aber auf die Anklage Lisauro's hin erleidet sie den Märtyrertod durch die Schergen des Vicekönigs von Sicilien. — Das Stück schwingt sich nicht zu höherm poetischen Fluge empor, ist aber bemerkenswerth durch die edle, würdige Haltung, welche die meisten Heiligenstücke der Epoche so sehr vermissen lassen. Ein Uebergriff des Autos in das Drama ist die Einführung der „göttlichen Liebe" in Person. Das bei Lope de Vega und seinen Schülern so beliebte Bühnenmittel fingirten Wahnwitzes hat Justiniano in diesem Stücke zu zwei verschiedenen malen in Anwendung gebracht.

Liñan de Riaza (Pedro), geboren zu Calatayud zwischen 1550 und 1560, später Secretär des Vicekönigs von Aragon, Marquis von Camarasa, wird von seinen Zeitgenossen, besonders aber von Lope de Vega, mit warmen Lobsprüchen bedacht. Die einzige Notiz, welche wir über seine wahrscheinlich verlorenen Comödien besitzen, findet sich in einem Briefe Lope de Vega's an den Herzog von Sesa; in diesem werden erwähnt: Zwei Comödien vom Cid, ferner „La cruz de Oviedo", „La Escolástica", eine von „Brabonel", endlich ein „Conde de Castilla". Ob uns, wie Barrera vermuthet, eine der Comödien vom Cid und diejenige vom „Conde de Castilla" in den Stücken „Las hazañas del Cid y su muerte" und „La libertad de Castilla por el Conde Fernan Gonzalez" (abgedruckt in dem seltenen Bande „*Seis Comedias de Lope de Vega Carpio y de otros autores*", Lissabon 1603) erhalten sind, ist zum mindesten recht zweifelhaft, wenn auch nicht unmöglich.

Mesa (Der Licentiat Gaspar de) ist Verfasser eines Auto „El Nacimiento" und des 1602 geschriebenen Dramas „El

Bruto atenienſe", dessen Autograph — aus der Osuna-Bibliothek stammend — sich jetzt in der Nationalbibliothek zu Madrid befindet. Das Stück zeigt schöne poetische Gaben, ist aber im Verhältniss zu seinem magern Stoffe höchst weitschweifig angelegt. Dies hat zur Folge, dass die Handlung beständig schleppt und das Schauspiel den Eindruck eines dramatischen Gedichts macht. Der Inhalt ist in Kürze folgender. Pompeja, eine reizend schöne Aegypterin, Fürstin von Memphis, bestrickt den atheniensischen Consul Claudio Curcio, welcher die Stadt belagert, derart, dass er sein Heer auflöst und, seine edle Gemahlin Fidelia vergessend, in den Armen der ägyptischen Sirene sein Leben verträumt. Fidelia, deren Vater seinerzeit die Ernennung Claudio's an Stelle des verbannten Consuls Laercio veranlasst hatte, geräth in die äusserste Wuth, als sie die Treulosigkeit ihres Gatten erfährt. Nicht allein ermordet sie ihr Söhnchen als Sprössling eines so schlechten Vaters, sondern zieht auch nach einer Blutsverbrüderung mit Bruto, dem als Köhler erzogenen Sohne des seitdem verstorbenen Laercio, in Männertracht mit atheniensischen Truppen vor Memphis. Pompeja und Claudio müssen sich in das Castell zurückziehen, in welchem es an Lebensmitteln fehlt. Claudio erobert ein Brot, wird aber von Bruto verfolgt und getödtet, während Fidelia das Castell ersteigt und Pompeja herunterstürzt. Alsdann reichen sich Bruto und Fidelia die blutigen Hände. — Man sieht, wie der Dichter eine ganze Römercolonie nach Athen versetzt hat. Die Sprache des Stücks ist eine gute, aber von den durch Lope empfohlenen zweideutigen Redensarten hat Mesa einen unentschuldbar grossen Gebrauch gemacht.

Mora (Gerónimo de), berühmter Maler, geboren 1560 zu Saragossa, schrieb verschiedene Dramen, unter anderm auch eine Tragödie „Pílades y Oréstes".

Muxet de Solís (Diego) gab 1624 zu Brüssel einen Band poetischer Werke heraus, worunter sich sechs Comödien befinden. Das in dem zweiten Bande der *„Escogidas"* abgedruckte Drama „La firme lealtad" ist in Vielem der interessanten Comödie „La batalla del honor" von Lope de Vega nachgebildet, ist aber trotzdem ein schwaches Machwerk mit steifen Versen und lässt echte Poesie durchaus vermissen. — Von

Ochoa (Juan de), Bürger von Sevilla, wird eine handschriftliche Comödie „El vencedor vencido“ in der Nationalbibliothek zu Madrid aufbewahrt, welche zu den Durchschnittsstücken der Epoche zählt.

Oteiza y Olano (Atanasio), Bürger von Cigales, hat 1628 das Schauspiel „Atreo desdichado“ verfasst. Der Held dieser wenig bedeutenden Production ist nicht etwa Atreus der Pelopide, sondern ein armenischer Prinz dieses Namens.

Peyron y Queralt (Der Doctor Martin). Dessen Trauerspiel „Las fortunas trágicas del Duque de Memoransi“ hat, wie uns am Anfange des Drucks in dem 32. Bande der „*Comedias de Diferentes*“ versichert wird, einen grossen Erfolg auf den besten Bühnen Spaniens gehabt. Trotzdem ist es ein höchst mittelmässiges Machwerk. Was dem Stücke die gerühmte Popularität verschafft haben mag, ist wohl der ewig dankbare Stoff des Falles menschlicher Grösse, der gleiche Umstand, welcher Montalvan's „El Mariscal de Biron“ so populär gemacht hat. Letzterm Drama verdankt es auch wohl seine Entstehung, denn seine Lektüre macht den Eindruck, als ob der gute Doctor die französische Geschichte nachgeblättert hätte, um einen ähnlichen Stoff wie den so sehr beliebten des „Mariscal de Biron“ zu finden, und dabei auf den Process des Herzogs von Montmorency unter Ludwig XIII. gestossen wäre. Seine sonstige Gelehrsamkeit hat der Doctor durch Citiren der Aussprüche einer ganzen Reihe Helden und Staatsmänner zu verwerthen gesucht. Die beste Scene des Stücks ist diejenige, in welcher Montmorency im Kerker in verschiedenen Büchern blättert und dabei überall auf Hinweise seines eigenen tragischen Schicksals stösst. Die Paradereden seines Vorbildes Montalvan hat Peyron nach Kräften nachzuahmen gesucht. — Dass den Dichter selbst ein tragisches Schicksal ereilte (er wurde 1644 ermordet), ist um so merkwürdiger, als er in der „Academia de los Anhelantes“ den Namen „El desdichado“ („Der Unglückliche“) führte.

Quevedo Villegas (Don Francisco Gomez de), der berühmte Satiriker, hat sich auch im dramatischen Fache versucht, doch sind seine Comödien nicht in gedruckter Form auf uns gekommen. Dass das Lustspiel „Los empeños del mentir“ von Don Antonio de Mendoza nicht „Quien más miente, medra más“ von Quevedo und Mendoza ist, haben

wir bei Besprechung des letztern Dichters dargelegt. Die übrigen vorhandenen Stücke, welche man Quevedo zuzuschieben versucht hat, sind noch zweifelhafter. Nur eine Manuscriptcomödie „Cómo ha de ser el privado" scheint verbürgtern Ursprungs, darf indessen wohl eher der politischen Polemik als dem Drama zugewiesen werden.

Quirós (Der Stadtrath Juan de) von Toledo ist hauptsächlich durch sein Schauspiel „La famosa Toledana" (verfasst 1591) bekannt, welches grossen Beifall gefunden zu haben scheint.

Reyes (Matías de los), geboren circa 1580 zu Madrid, war ein schätzenswerther Schriftsteller, entschiedener Nachahmer Lope de Vega's. Seine Comödie „El agravio agradecido" ist den Amphitryonen des Plautus nachgebildet. Die Stelle des Jupiter vertritt ein florentinischer Edelmann, welcher durch die Zauberkunst seines Dieners Gesicht und Gestalt des Bräutigams einer ebenso schönen als reichen Dame annimmt und sie in dieser Form um ihre Ehre betrügt. Als der wirkliche Bräutigam aus Rom ankommt, geräth der Eindringling trotz seiner Transformation in grosse Verlegenheit, aber die Schlauheit seines Dieners (welcher die Gestalt seines Collegen in Diensten des wahren Bräutigams angenommen hat) hilft ihm über alles hinweg, bis eine befriedigende Aufklärung erfolgt. — Das Stück ist im Stile Lope de Vega's geschrieben; die zahlreichen Verwickelungen sind sinnreich ausgedacht, aber weniger gut ausgeführt als bei den Dichtern der Calderon-Periode. Von Charakterzeichnung findet sich keine Spur. Dass die Voraussetzung einer wirklichen magischen Transformation etwas sehr Misliches für einen modernern Schriftsteller hat, musste unser Dichter selbst fühlen, denn er entschuldigt diesen Umstand nicht allein durch seine Anlehnung an Plautus, sondern auch durch die Anführung einer ganzen Phalanx geistlicher Autoritäten. Die Berufung auf Plautus, der die römische Göttermaschinerie zur Verfügung hatte, ist natürlich gänzlich unstatthaft, wohl aber mögen die abergläubischen Meinungen der angezogenen Kirchenväter — verbunden mit den Hexenprocessen der Inquisition — als Entschuldigung für den Dichter dienen. — Das Drama „Dí mentira, sacarás verdad" zeigt eine fruchtbare, wenn auch etwas extravagante Erfindungsgabe und flüssige Verse. Die Aehn-

lichkeit der Manier seines Autors mit derjenigen Lope's fällt auf den ersten Blick auf. — Das Gleiche gilt von „El que dirán y donaires de Pedro Corchuelo". Das Vorbild zu dessen Heldin, der Prinzessin Mathilde von England, hat der Dichter in Lope de Vega's „Los donaires de Matico" in der Prinzessin von Leon gefunden.

Rodriguez (Der Licentiat Bernardino), Vicar von Santibañez, hat ein Drama „El renegado Zanaga y Segundo Job de Argel" verfasst, welches den unglücklichen Zug Karl's V. nach Algier mit der Geschichte eines legendenhaften Renegaten und Königs von Algier verknüpft. Es ist Mittelgut und erinnert öfters an Don Guillem de Castro's „El renegado arrepentido".

Rojas Villandrando (Agustin de), Schauspieler und Verfasser des oft citirten Werks *„El viaje entretenido"*, hat sich auch im Comödienschreiben versucht. Sein Drama „El natural desdichado" ist indessen ein talentloses Machwerk in aufgeblasenem Schauspielerstil.

Rosas (Don Diego de) ist ein dramatischer Dichter, den Luis Velez de Guevara in seinem Roman *„El diablo cojuelo"* als Mitglied einer sevillanischen Akademie lobend erwähnt. Sein Schauspiel „Donde hay valor, hay honor" gibt uns jedoch keinen hohen Begriff von seinem Talent. Der Stoff — die Bestürmung der Tugend einer edeln Dame durch einen Prinzen und des letztern schliessliche Selbstbesiegung — ist gewiss nichts weniger als neu. Ebenso wenig vermag die Behandlung des abgedroschenen Themas auf Originalität Anspruch zu machen, während die Sprache eine gewöhnliche, hier und da jedoch mit Schwulst versetzte ist. Der Dichter scheint öfters Montalvan's Paradereden vor Augen gehabt zu haben.

Silva Correa (Juan de) ist Verfasser einer wenig bedeutenden Comödie „La locura cuerda".

Valdivieso oder Valdivielso (José de), geboren etwa 1580 zu Toledo, Autor mehrerer ascetischer Werke, hat auch eine Anzahl Autos und einige Comödien „á lo divino" verfasst. Eine dieser letztern ist „El loco cuerdo", ein pudelnärrisches Stück, welches das Leben des heiligen Simeon behandelt. Man kann im Zweifel darüber sein, ob der Dichter eine Hanswurstiade für den Pöbel oder ein höchst sonderbares psycho-

logisches Problem vorführen wollte, indem er den Heiligen sich wie einen recht drolligen Narren benehmen lässt. Nichts charakterisirt die naive Vermischung des Heiligen und Profanen in der altspanischen Literatur besser als dieses Drama, dessen sonstige poetische Behandlung nicht übel ist. Valdivieso's Autos sind im ganzen würdiger gehalten.

Vergara (Hipólito de), ein Andalusier, hat in seinem Buche „*Vida del santo rey Don Fernando*", Sevilla 1630, eine Comödie „El defensor de la Vírgen ó Hechos del santo rey Don Fernando" veröffentlicht.

Villegas (Don Diego), ebenfalls ein Andalusier, ist Verfasser mehrerer Dramen. „La loca del cielo" (Santa Pelagia) ist uns in einer alten Handschrift der Osuna-Bibliothek erhalten und hat etwa folgende Handlung. Pelagia, eine gefeierte Schönheit Antiochias, wegen ihres leidenschaftlichen Temperaments „die Tolle" genannt, scheint trotzdem zur Seligkeit prädestinirt, denn der Erbfeind des Menschengeschlechts, der Dämon, gibt sich die erdenklichste Mühe, sie in das Netz der Sünde zu verstricken. Nachdem er zu diesem Zwecke die Gestalt ihres durch einen Sturz verunglückten Liebhabers Felix angenommen, gelingt es ihm wirklich, ihre Entehrung durch Carlos, den Bräutigam ihrer Schwester Celia, herbeizuführen und sie infolge ihrer Verzweiflung hierüber dem Banditenleben in die Arme zu treiben. Eine Begegnung mit ihrem Vater und die Erscheinung des todten Felix in Höllenflammen erschüttern sie jedoch derart, dass sie ein Büsserkleid anlegt und sich vornimmt, statt ihres bisherigen Beinamens „die Tolle", denjenigen der „Tollen für den Himmel" zu erwerben, indem sie sich wie eine Wahnsinnige geberdet, um zu ihrer Mortification den Spott der Welt auf sich herabzuziehen. Nachdem sie in dieser Rolle verschiedene Angriffe des Dämons abgeschlagen hat, verscheidet sie in einer Höhle, an ihren Haaren aufgehängt. Der Dämon, gefolgt von den Sünden, welchen sie sich hingegeben hatte: Ungehorsam, Eitelkeit und Hochmuth, erscheint nun, um ihre Seele in Anspruch zu nehmen, aber ihr Schutzengel, in Begleitung der entgegengesetzten Büssertugenden, kämpft hiergegen mit Erfolg an, und die Heilige wird in die Glorie entrückt. — Das Stück (1621 censirt) zeigt gute dramatische Anlagen. Die Diction ist rein, die Handlung interessant, wenn auch (mit

Ausnahme der Schlussscene) nicht gerade originell, da ganz ähnliche Stoffe in Mira de Amescua's „El esclavo del demonio“ und einer ganzen Reihe von Dramen dieser Zeit behandelt werden. Auch die Tollheit der Heiligen, welche auf der Bühne umhertanzt und springt, blödsinnig lacht und die bekannten anzüglichen Redensarten führt, hat Vorbilder bei Lope de Vega, Valdivieso u. a.

Von Dichtern, deren Dramen gänzlich verloren zu sein scheinen, seien noch erwähnt: Der Licentiat Berrio, der Licentiat Chacon (von Lope de Vega „der spanische Tibullus“ benannt), Pedro Diaz, Verfasser der „Comedia del Rosario“ (siehe unsere Besprechung des Moreto'schen „El rosario perseguido“), Alonso Diaz, Autor des Dramas „San Antonio“, Don Gonzalo de Monroy, Don Luis de Gonzaga, Don Diego de Vera (jedenfalls verschieden von dem Mitverfasser der werthlosen, spätern Comödie „Merecer de la fortuna ensalzamientos dichosos“), Don Felix Herrera, der von Cervantes warm belobte Antonio de Galarza u. a. Da ein Urtheil über deren Schöpfungen mit unsern heutigen Hülfsmitteln unmöglich ist, so erscheint es zwecklos, eine grössere Anzahl dieser verschollenen Dichter mit Namen aufzuführen.

Was die anonymen Comödien (gewöhnlich mit der Bezeichnung „de un Ingenio“) betrifft, so weist diese Periode nur eine verhältnissmässig kleine Anzahl auf; dieses Verstecken des Autors, sowie die Fabrikarbeit mehrerer Dichter (Comedias de dos, tres u. s. w. bis zu nueve Ingenios) ist im allgemeinen ein Auswuchs der Calderon-Periode. Zu dieser Epoche, in welcher die Sterne Calderon, Francisco de Rojas und Moreto leuchten, wenden wir uns im zweiten Bande.

Druck von F. A. Brockhaus in Leipzig.

BINDING SECT. MAY 8 1968

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 26 07 13 009 9